上海交通大学图书馆
交总阅览
002461820

北京市社会科学理论著作出版基金资助

J909.2/4

中国电影史(1937～1945)

李道新 著

J909.2/
4

32464820

3

首都师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国电影史(1937～1945)/李道新著．－北京：首都师范大学出版社，2000.8
ISBN 7-81064-188-3

Ⅰ．中… Ⅱ．李… Ⅲ．电影史-中国-1937～1945
Ⅳ．J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 37381 号

ZHONGGUO DIANYING SHI
中国电影史(1937～1945) 李道新 著

责任编辑 宋秋秋 封面设计 郑 珐
责任印制 胡晓旭 责任校对 王京丽

首都师范大学出版社出版发行
北京西三环北路 105 号
邮政编码 100037
E-mail cnup @ mail.cnu.edu.cn
网址 www.cnup.cnu edu.cn
电传 68418523(总编室) 68472512(发行部)

北京首师大印刷厂印刷
全国新华书店发行

书号 7-81064-188-3/K·6

版次 2000 年 8 月第 1 版
印次 2000 年 8 月第 1 次印刷
开本 850×1168 1/32
印张 10.375
字数 229 千
印数 0,001～1,000 册
定价 18.00 元

版权所有 违者必究

1.1937 年“八·一三”事变，日军轰炸上海闸北。

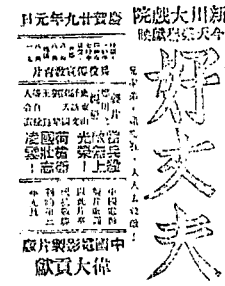
2. 以电影工作者为主的抗敌演剧二队全体成员合影。该队队长为洪深，成员有王莹、金山、田方、冼星海等。

3.导演史东山。

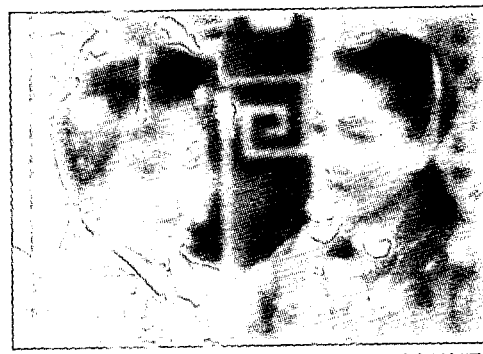
4.《保卫我们的土地》(1938 年,“中制”出品)工作照。

5.《好丈夫》(1939 年,“中制”出品)剧照。

7.《胜利进行曲》(1940 年,“中制”出品)工作照。



6.《好丈夫》广告。



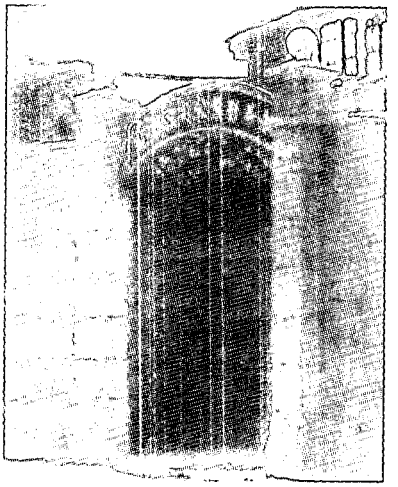
28.《红楼梦》(1944 年,“华影”出品)剧照。

8.《塞上风云》(1940 年,“中制”出品)剧照。

9.《长空万里》(1940 年,“中电”出品)剧照。

10.《风雪太行山》(1940 年,“西北”出品)剧照。

11.《日本间谍》(1943 年,“中制”出品)剧照。

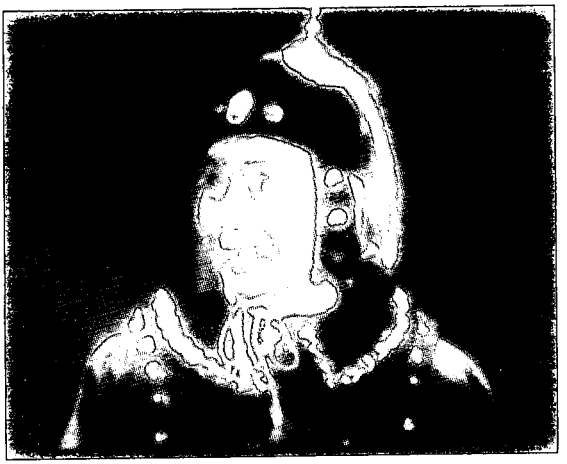


12.新华影业公司摄影场。

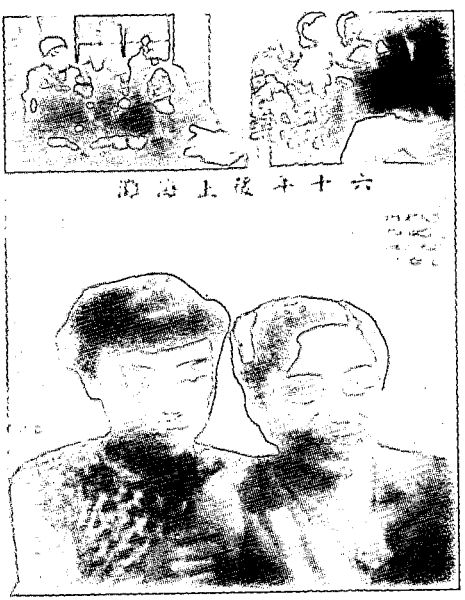
13.电影剧作家欧阳予倩。

15.《雷雨》(1938 年,“新华”出品)剧照。

14.导演卜万苍。

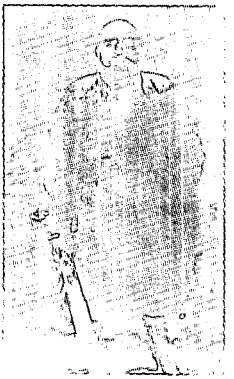


16.《木兰从军》(1929 年,“新华”出品)剧照。



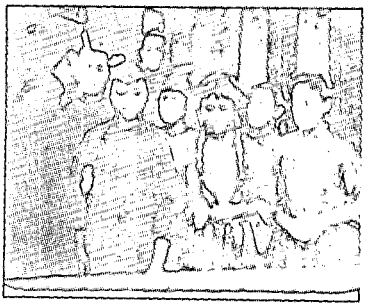
17.《六十年后上海滩》(1939 年,“新华”出品)海报。

18.方沛霖(左一)在导演《武则天》(1939 年,“新华”公司出品)时,与摄影师余省三、主角顾兰君合影。



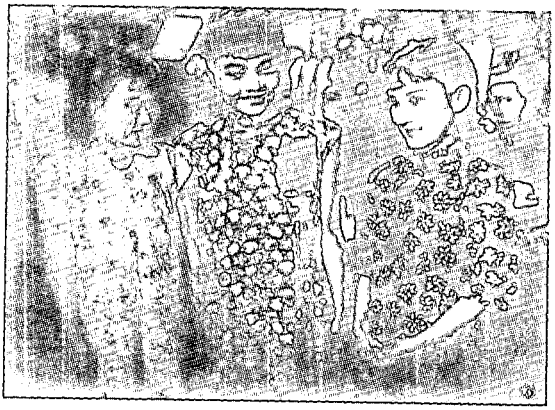
19.《林冲雪夜歼仇记》(1939 年，“新华”出品)剧照。

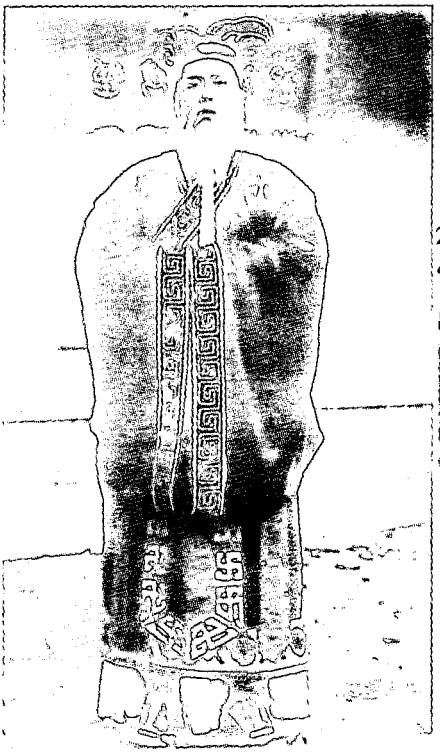
20.《春》(1942 年，“中联”出品)剧照。



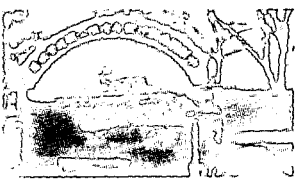
21. 导演吴村与演员周璇合影。

22.《天涯歌女》(1941 年，“国华”出品)剧照。





25.《万世流芳》(1943 年，“中华”、“满映”、“中联”出品)剧照。



24.中华联合制片股份有限公司(“中联”)总管理处。

23.《孔夫子》(1940 年，“民华”出品)剧照。

27.《渔家女》(1943 年，“华影”出品)剧照。

26.《春江遗恨》(1944 年，“华影”出品)剧照。

目　录

绪　论　抗战时期中国电影与中国电影的历史叙述 …（1）

一　在历史中不断叙述的抗战时期中国电影 …（1）
二　把抗战时期中国电影重新放回历史语境 …（4）
三　新文本:重写抗日战争时期中国电影……（6）

第一章　战时中国电影:独特格局的形成……（12）

第一节　抗日民族统一战线的建立与抗战电影运动的开展 ……（14）
一　上海:电影戏剧工作者联合作战……（14）
二　武汉:抗战电影的初步建设……（21）
第二节　根据地的发展与人民电影的萌芽 ……（27）
第三节　租界特殊环境与“孤岛”和香港电影的初期演变 ……（30）
一　“孤岛”:复苏与沉沦……（31）
二　香港:蜕变与转机……（38）
第四节　沦陷区日伪统治与“国策电影”的酝酿 ……（45）

第二章　大后方抗战电影:历史的规定与顺应……（58）

第一节　抗战电影主体的形成及其衰退 ……（59）
一　大后方:复杂的军事、政治和文化冲突 ……（59）
二　“中制”:探索的辉煌……（64）
三　“中电”及其他:困境中的贡献……（68）

第二节　抗战电影的理论建设 …… (73)
一　抗战电影的发展策略…… (73)
二　抗战电影的发展方向…… (76)
三　通俗化、大众化和民族形式 …… (81)
第三节　抗战电影的创作实绩 …… (85)
一　纪录片创作的繁盛 …… (85)
二　故事片创作的纪实美学倾向…… (93)
三　电影叙事的通俗化追求…… (99)
第四节　抗战电影的创作群体…… (102)
一　阳翰笙的抗战电影剧作…… (103)
二　史东山抗战影片的编导艺术…… (108)
三　孙瑜和沈西苓的抗战电影创作…… (113)
四　何非光编导的四部影片…… (119)
五　贺孟斧和沈浮的创作…… (121)
小　结…… (123)

第三章　根据地人民电影:前卫的艰难与新风 …… (138)

第一节　根据地电影发生的社会政治思想背景及其艰难创业…… (138)
一　根据地人民电影的社会政治思想背景…… (138)
二　根据地人民电影的艰难创业…… (141)
第二节　袁牧之、钱筱璋和吴印咸的艺术创作 …… (148)
一　袁牧之的编导艺术 …… (148)
二　钱筱璋的编辑艺术…… (149)
三　吴印咸的摄影艺术…… (151)
第三节　延安纪录电影的新风格…… (152)
小　结…… (154)

第四章　租界区商业电影:生存的尴尬与智慧 …… (158)

第一节　“孤岛”影业的畸形繁荣…… (159)
一　古装片热潮…… (159)
二　“孤岛”影业的转机…… (173)
三　时装片兴盛…… (176)
第二节　“孤岛”电影理论…… (190)
一　电影界的民族立场…… (190)
二　历史影片的创作原则…… (194)
第三节　“孤岛”的爱国电影创作…… (197)
一　欧阳予倩和阿英等人的历史题材影片…… (197)
二　于伶和柯灵等人的现实题材影片…… (203)
三　费穆的多向度选材影片及其编导艺术…… (208)
四　“孤岛”其他电影人的成就…… (212)
第四节　香港电影的独特景观…… (218)
一　大地影片公司及其抗战电影拍摄…… (219)
二　陈腐的粤语片与“电影清洁运动”…… (220)
三　商业电影与抗战电影的交错…… (222)
第五节　香港的抗战电影创作…… (225)
一　蔡楚生、司徒慧敏的电影创作 …… (226)
二　汤晓丹等人的粤语抗战电影创作…… (231)
小　结…… (234)

第五章　沦陷区日伪电影:逆流的挣扎与终结 …… (245)

第一节　沦陷区日伪电影的产生和灭亡…… (246)
一　“满映”的发展与解体…… (246)
二　华北电影股份有限公司的建立及消亡…… (259)
三　上海的日伪电影从建立到终结…… (261)

第二节　对日伪电影的粗略分析…… (275)
小　结…… (282)

结语…… (288)

附录…… (292)
一　中国电影(1937～1945)大事记…… (292)
二　参考书目…… (306)

后记…… (310)

绪　论　抗战时期中国电影与中国电影的历史叙述

一　在历史中不断叙述的抗战时期中国电影

作为一个巨大的存在，抗日战争时期的中国电影，是电影史家不能回避也永远无法回避的课题。

实际上，早在抗日战争结束后的第三年，就有一种极具历史意识的文字，对中国电影从萌芽到1948年的历史行程进行了纵向扫描。[1]这篇署名于君的文章，将1935～1939年与1940～1945年间的中国电影，归纳为“转机期”和“蜕变期”的电影。尽管，如此分期的可行性值得商榷，并且，文章所述的作品也与作者分期的年代并不能完全吻合，但是，我们仍然看到，在“蜕变期”中，作者为后来的中国抗日战争时期的电影编史实践提供了原型。

首先，作者仅仅提到了抗战时期的孤岛和大后方抗战电影，有意无意地忽略了沦陷区的日伪电影（“满映”和“中联”、“华影”）以及延安根据地的人民电影；其次，在对抗战故事影片表示关注的同时，却也极其可贵地给“不少有价值的纪实影片”以一席之地；最后，在对孤岛电影和大后方抗战电影的评价中，后来中国电影史著的方式和结论基本上与之一致。[2]可以看出，尽管于君的文章仍然停留在对历史进行简单编年的层次上，但文章中潜隐的历史观和电影观，却被证明深刻地

影响了其后的电影史学家。

由程季华、李少白和邢祖文编著,初版于1963年2月的《中国电影发展史》(第一、二卷),[3]作为迄今为止影响最为广泛的中国电影史著,在借鉴早期中国电影史述的基础上,对抗战时期中国电影的叙述,在广度和深度上都有很大的进展。从具体的章节编排体例看,作者更加重视大后方抗战电影的创作实践,并高度评价了大后方抗战电影宣传抗战、教育大众的历史成就;但是,曾经被认为与大后方抗战电影一样重要的孤岛电影,在篇幅上相对减少,在正面的评价上也有所保留。同时,尽管只有很少的文字,沦陷区敌伪电影仍然被作者作为中国电影史上的一股逆流,进入了中国电影史的研究范围;而根据地人民电影与后来解放区的人民电影一起,占据了电影史中新的一章。严格说来,抗战时期中国电影发展的四种格局,[4]并没有被此时的电影史家以比较明晰的思路展示出来。我们将会发现,强调大后方的电影创作,确实抓住了抗战时期中国电影历史发展的主流,但由于对大后方抗战电影的研究,没有与对其他格局里的电影研究有机地结合起来,许多叙述和结论就显得比较孤立。[5]同时,由于在电影史学家眼中,电影仍然主要被当作宣传和教育的工具,电影作为技术体系、经济实体和艺术形式的层面,也没有被历史叙述所吸纳。

出版于1987年,由周晓明著的《中国现代电影文学史》(下册),[6]感应了80年代中期中国学术界在世界观和方法论上的革新成果。它的最大特点,就是把1937~1945年的中国电影发展主流,抽象为"抗战电影流",这样,孤岛等租界区的抗战电影,终于与大后方(即"国统区")的抗战电影一起,得到了较多的关注和较高的评价;同时,作者第一次把历史叙述的笔墨,伸向了抗战电影的理论、批评和思潮。抗战时期中国电影的面貌,至此开始变得日益丰满。当然,遗憾仍然存在:

沦陷区和根据地的电影，在这部电影史著作中，被有意忽略；即便租界区的商业电影，由于表面上远离“抗战电影流”，也被弃之不顾。指出这一点，并不仅仅意味着有关抗战时期中国电影的叙述，需要不分轻重地、笼统地顾及四大格局中的所有电影现象，而是考虑到，离开了对四大格局的认真观照，实际上不可能对大后方的抗战电影，有真正清醒的、深刻的认识。

由陆弘石、舒晓鸣合著，出版于1998年1月的《中国电影史》，[7]是一部对中国电影从“前史”到“90年代以来”的历史面貌进行全面扫描的“简史”式著作，同时，这又是一部展示了中国电影史写作的新姿态的著作。该书第三章，以“平行蒙太奇”命名，形象地显示了作者对抗战时期中国电影发展四大格局的认同和重视。果然，这一章的第一节，作者便用概括的文字，阐述了这一时期电影发展的“区域格局”。更可喜的是，作者不再把电影仅仅当作社会机构中意识形态的载体，而是努力地、有意识地把电影史生成机制的几大范畴（技术、经济、社会和艺术）糅合在一起。这样，对抗战时期中国电影的叙述，就具有了一些新的方式和结论。如对大后方抗战电影放映形式及其与大众建立的全新关系的评述等等，对中国电影史的写作，就很有启发性。当然，这部著作还只是隐约昭示了新电影史写作的一种方向，对抗战时期中国电影尤其是大后方电影，在叙述的广度和深度上，仍然有许多地方需要继续发展。

这样，我们可以看出：

1. 在历史中不断叙述的抗战时期中国电影中的大后方抗战电影，始终是电影史家浓墨重彩的部分。

2. 四十年来，在中国电影史学界，始终坚持了大后方抗战电影是抗战电影主流的结论。

3. 抗战时期中国电影在历史的不断叙述中，已经从单一的政治形象逐渐演变为多样的文化形象；并且，这一时期四大

格局里的电影的关系,开始被研究者所重视。

4. 但是,总的来看,由于电影史学观念的束缚、影像资料和文字资料的缺失等原因,对抗战时期中国电影四大格局的认识,在电影史学界,还没有得到应有的关注,尤其对沦陷区日伪电影的研究,还基本处在空白状态;抗战时期中国电影与1937年以前及1945年以后的中国电影的承接关系、四大格局里的电影在技术、经济、社会和艺术等各个层面的特征以及它们之间的互动,在历史的叙述中,至今仍然没有一个较为令人满意的文本。

二 把抗战时期中国电影重新放回历史语境

把抗日战争时期中国电影重新放回历史语境,是在以往电影历史研究的基础上,重新估价抗战时期中国电影的必要途径。

把抗日战争时期中国电影重新放回历史语境,意味着:

1. 必须适当调整电影研究者现有的历史观和电影史观。对于历史陈述,"联系"的观点显得更为重要;而电影史,应是电影作为一种技术体系、经济实体、社会机构和艺术形式的整体综合史。如此,对抗日战争时期中国电影的评述,应建立在一个更为开阔深广的理论基础上。

2. 必须面对抗日战争时期纷繁陆离、错综复杂的政治、军事、经济和文化等等状况。这些条件,是影响抗日战争时期中国电影发展至关重要的一个环节。

3. 必须面对大后方、根据地、租界区和沦陷区的地域文化特征。如果把电影当作一种传播媒介,各个地域里,不同的电影制作者以及更加不同的电影受众,对抗战时期中国电影的发展必然起到一定的制约作用。

4. 必须充分地、认真地研究抗日战争时期除重庆等大后

方外，其他各个地域的电影现象。应该认识到：四大格局里的电影现象，不是彼此孤立的，相反，它们之间互相补充、互相对立、互相呼应，共同构成了抗日战争时期中国电影的奇特景观。只有将它们之间关系阐明，才能真正阐明抗日战争时期占主导地位的大后方电影的特征及其历史功绩。

当然，把抗战时期中国电影重新放回历史语境，最重要的举措，便是寻找一个恰当的角度，把抗战时期四大格局的中国电影，它们各自的意识形态特征、技术探索和艺术特点及其市场运作方式等等，统一在一个相对完整的历史叙述之中，然后，在这种历史叙述中，凸现出抗战电影的特质。

确实，历史叙述的角度选择，是一部历史著述区别于其他历史著述的重要表征。如果把抗日战争时期的中国电影当作一个整体，而不是仅仅如以前的历史著述所做的那样，以大后方或"孤岛"的抗战电影来代替对抗战时期中国电影的历史描述，那么，一个新的叙述的角度就成为必须。对于电影史家来说，这一新的叙述的角度，必须并且能够满足以下几个条件：

A. 这一角度，应该是贯穿抗战时期中国电影各个格局的重大的、起决定作用的事件或现象或精神轨迹。

B. 从这个角度出发，电影史家能够比较顺利地、从整体上把握抗战时期中国电影各个格局里的电影现象。

C. 这一角度，不仅能够让电影史家全面评述这一时期的中国电影，而且能够比较明晰地在对大后方及"孤岛"等地的抗战电影进行评述的过程中有所侧重。

D. 这一角度的选择，还必须具有某种历史的连续性和继承性。即：它是1937年前中国电影发展的结果，也是1945年后中国电影发展的前提。

以上述标准来衡量，过去撰述的中国电影史著，对角度的选择确实有些偏颇。在这些著作中，对抗战时期中国电影或

大后方抗战电影的评述,大多主要从中国共产党领导的进步电影发展的角度出发,因此不可避免地置租界区商业电影尤其沦陷区日伪电影于不顾,反过来影响了对抗战电影的深入研究。这种由于角度的选择而造成的历史叙述的缺憾,也只有通过新的角度的历史叙述的实践,才能得到真正的弥补。[8]

三 新文本:重写抗日战争时期中国电影

在笔者看来,对抗日战争时期中国电影重新进行历史叙述的新文本,不仅是必须出现的,而且是可能出现的。

以往的电影史著,在论及抗战时期中国电影时,至少有几个方面不太尽如人意:

1. 四十多年来,对抗日战争时期中国电影的描述和评价,在方法和结论上,基本没有太大的改变。在中国电影史研究中,抗日战争时期中国电影研究成为认识上十分重要,实际上十分冷清的部门。

2. 对抗日战争时期中国电影的研究,总是很少与各格局的地域特征结合起来。

3. 不仅如此,作为主流的大后方抗战电影,与大后方的文化现象以及与当时其他格局里电影的关系,在历史的叙述中,基本上没有关联,这使得大后方抗战电影在中国电影的历史语境里,显得十分孤立,并因此成为中国电影史写作中的一大缺憾。

4. 由于电影观、电影史观和历史叙述角度的制约,大后方抗战电影在中国文化建设、中国电影事业发展等领域的重要地位,并没有得到全面的研究和肯定,同时,大后方抗战电影给中国电影带来的历史教训,也有待于进一步地去总结认识。

5. 对租界区商业电影和沦陷区日伪电影、它们之间关系以及它们与抗战电影之间关系的阐述，基本没有起步。

同样，由于以下几个原因，重写抗战时期中国电影成为可能：

1. 20 世纪 80 年代以来，中国电影史学界越来越多地感受到各种史学观和电影史学观的影响；同时，文学界重写文学史的呼声越来越强烈，并在具体的文学史写作中得到了实践，这一切，都成为重写抗日战争时期中国电影历史以至重写中国电影通史的理论背景。

2. 越来越多的有关抗日战争时期中国电影的历史资料，已经和正在被收集和整理，这也为重写抗日战争时期中国电影带来了便利。

3. 在中国电影的历史叙述中，越来越丰满的抗日战争时期中国电影形象，也成为电影史家重新认识抗战时期中国电影的基点。

这样，一种记述抗日战争时期中国电影历史的新文本，将会以崭新的姿态出现在人们的视野中，它不仅能够改变抗日战争时期中国电影研究的落后面貌，而且能够促进中国电影历史研究的长远发展。

在笔者看来，这种记述抗日战争时期中国电影历史的新文本，应该选择“战争与电影的命运”这一独特的角度进行切入。这是因为：

1. 从历史上看，世界反法西斯战争洪流中的中华民族抗日战争，是 1937～1945 年间对中国电影的生存和发展起决定作用的重大事件。相比较之下，其他任何历史事件都是附属于这一事件的。

2. 只有从战争与电影的命运这一角度入手，电影史家才能够顺利地、从整体上把握这一时期发生在中国大地上的所

有电影现象。

3. 从战争与电影的命运入手,也不妨碍电影史家对发生在正义的、爱国的中国电影艺术家身边的抗战电影潮流进行更为细致的研究。

4. 从中国电影发展的总体历程来看,1937 年前的中国电影已经在各个角度折射出战争风云;而 1945 年后的中国电影,则是在对战争进行深入反思的基础上完成自己的历史使命。战争与电影的命运这一角度,使抗日战争时期中国电影的历史与战前和战后中国电影的历史具有了某种内在的统一性。

不仅如此,从战争与电影的命运这一独特的历史叙述角度出发,就包含大后方抗战电影在内的抗日战争时期中国电影,我们还能得出许多极富启示意义的结论:

1. 由于对抗战时期中国电影的研究,离不开对战争本身的深入思考,离不开对战争与历史进程、战争与文化命运、战争与艺术发展等关系的审视,离不开对战争与电影生存状态的深入关注,所以,对抗战时期中国电影的研究,便具有独特的史论价值和复归过去、重建历史/战争/文化/艺术/电影话语秩序的重要意义。

2. 战争是政治的继续,是阶级矛盾、民族矛盾和国家矛盾激化的形式。1937 年 7 月 7 日全面爆发的中华民族抗日战争,只有从中日两国尤其中国的政治形态、阶级分野和民族文化性格诸方面予以观照,才能得到较为正确的考察;而抗日战争时期的中国电影,也只有在这种观照中才能获得令人信服的表述。因而,日本的对华侵略政策和法西斯政治与中国东北、华北及上海沦陷区的日伪电影实践,国民党共产党的统一战线与抗战电影运动的兴起,国共两党的阶级分野与大后方电影的艰难发展,中华民族面对异族侵略时的同仇敌忾与

大后方、根据地和租界电影中的爱国主义和民族解放的精神内涵等等，便成为中国电影发展历程中一组蕴涵丰富的关联。依循这组关联，我们可以通过政治、阶级和民族等冲突激化的形式所酿成的战争这种非常状态，凸现出战时中国电影的特异景观。

3. 战争增加了所有事物的不确定性，打乱了事物发展的原有进程。人类历史在战争中更加显得山重水复、云遮雾绕，它是确定性与不确定性、偶然性与必然性、他律性与自律性的奇妙组合。战时中国电影四种格局的形成，各格局内错综复杂的理论思想、创作实践及其发展轨迹，大后方抗战电影的主体地位，根据地人民电影思想内容的先锋性，沦陷区日伪电影的苦心经营，租界区商业电影在爱国责任与商业利益的漩流中挣扎沉浮，等等。这一切，仅用电影发展的一般规律来解释，难免发生削足适履之虞；只有从战争的特殊规律出发，才能把握抗日战争时期中国电影发展的规律，再现历史的本真面目。

4. 从深层次上说，战争也是不同文化之间的对抗与冲突。抗日战争则是人类进步文化与野蛮文化之间的一场大搏斗。由于战争的严酷性和非理性色彩，抗日战争不可避免地给中华民族文化造成重大破坏，然而正是通过这场战争，中华民族文化又获得了克服痼疾、发挥优长的历史契机。抗日战争时期，不仅有中日文化痛苦的撞击和磨合，也有中国各种文化思想空前规模的交汇和融通。通过不断的选择、提炼和升华，以民族的科学的大众的文化即人民大众反帝反封建的文化为特征和内容的新民主主义文化，开始代表中华民族文化的发展方向。中国知识分子带着火一般炽热的情感，以放弃自我个性的忠诚的痛苦，投身这场人民大众文化的缔造历程，上演了许多可歌可泣的悲喜剧。作为抗战文化组成部分之一

的战时中国电影,其主流自然也经历了这一文化的巨大转型运动,尽管不乏观望的沉默和阵痛的呻吟,但它以其独有的方式承载着这一文化转型的密码;许多电影工作者在大众文化的语境下,开始认真探索中国电影的特殊语汇和民族风格。抗日战争为中国电影充实了新的文化内涵。

5. 战争造成的动荡不安,在很大程度上成为艺术发展的否定性力量。面临国难,强烈的忧患意识和现实责任感,往往促使爱国进步的文艺家们变笔为枪,变摄影机为武器。对当下现实的迫切关注和对相关史实的匆忙扫描,往往使作品变成相对粗糙、缺乏艺术感染力的急就章式宣传品;而对一部分文艺家来说,战争又成为他们投机取巧,满足一己私利,或发泄内心苦闷或渲染颓废没落的庇护所。电影,更容易在战争中走向宣传武器或精神麻醉品这一往往抹杀、消减或忽视艺术特性的歧途。抗日战争时期,中国电影艺术探索脚步的迂回以至中断,便是战争抑制电影正常发展的生动写照。当然,战争对艺术的否定中也包含和预示着新的肯定。由于战争,以上海为中心的电影艺术家们,有不少人从亭子间走向内陆,走向广阔的大后方或根据地,即便是留在次殖民地的"孤岛"和香港的不少人,他们的深切关怀,都从个人转向了国家和民族。战争对正义和人性的践踏,迫使他们坚决支持或厉声张扬反侵略的正义战争和美好的人性。这一切,无疑又是使电影从平和走向深沉,从细琐走向博大的桥梁。战争不是伟大艺术家表演的舞台,但战争往往是伟大艺术家诞生的摇篮。对抗日战争时期中国电影及其电影艺术家的关爱,很大程度上出自于这种期待。

6. 战争也会直接改变电影的生存状态。由于很少有文艺形式像电影这样深受物资条件和机械设备的制约,战争所造成的战时经济状况,必然会首当其冲地影响电影;由于电影

本身的直观性和大众性，战时宣传也会毫不犹豫地把电影作为工具；由于电影的商业利润大大高于一般商品，战时的电影商人为了眼前利益，也会不顾一切地投机牟利。而最直接的是，炮火会无情地摧毁制片厂、摄影棚，夺去电影工作者的生命。抗战伊始大后方电影业的凋敝，抗日根据地人民电影的兴起，大后方、根据地和沦陷区内电影业大相径庭的意识形态色彩，“孤岛”和香港电影在爱国主义和营业至上观念之间的交错等等，不管其是积极的还是消极的，都是战争的直接后果。只有在抗日战争中，我们才能看到中国电影为了生存和发展所展示的挣扎、悸动、狂乱、尴尬和智慧，看到中国电影的生命力及其前所未有的多样化图景。

半个多世纪过去了。面对曾经纷乱的战时中国电影和曾经辉煌的战时中国抗战电影，仍然没有一个电影史学家，敢于对之问心无愧。中国电影的历史叙述，就是这样，不断通过自己的努力，以新的姿态寻找突破，但同时也承受着难以承受的紧张和焦虑。

第一章　战时中国电影:独特格局的形成

1937年7月7日,"七七"卢沟桥事变爆发,日本帝国主义蓄谋已久的全面侵华战争打响了,中华民族全国范围内的抗日战争也拉开了序幕。作为日本军国主义的产物,侵华战争是非正义的、野蛮的战争,它使日本人民蒙受了损失,更使中国人民生灵涂炭;作为世界反法西斯战争的重要力量,中华民族抗日战争则为争取民族的独立和自由、推动人类文明的进步和发展作出了伟大贡献;同时,抗日战争还在中国现代历史上划出了一个性格独特、内容鲜明的历史时期:抗日战争时期。[9]

抗日战争直接改变了中国的社会面貌和历史进程。它在中国的政治、经济、文化以及文学艺术等领域都引发了深刻的变革。抗日战争时期的中国电影,正是在这种独特的历史背景下发生和发展起来的。战争使中国电影走上了一条纷繁复杂而又艰难坎坷的道路。抗日战争时期是中国电影发展的非常时期。

不言而喻,抗战全面爆发前的中国电影,基本上是以上海为中心的。上海聚集了中国最大多数的电影制片厂、电影从业者甚至电影观众。但是,抗日战争的全面爆发,使上海电影的中心地位发生了动摇。——"七七"卢沟桥事变后,"八·一三"淞沪战役,中国守军经过三个月的顽强抵抗,不得不于11

月间撤离，上海失陷。受着物资条件和机械设备深刻制约的中国电影界，伴随着上海的失陷，也开始了新的分化、组合和创造。上海的电影工作者，大部分到了内地，以后又由武汉分赴重庆、太原和延安，另外一部分去了香港，当然，也还有一部分留在了上海。而以中国东北“满映”为代表的日伪电影，此时也开始扩充阵容、急速出片。中国电影的崭新格局，在抗日战争全面爆发之初，就已经初显端倪。

从深层动因来看，抗战时期，中国本土上出现了四种代表着不同的政治立场和意识形态指向的权力集团，即国民党势力、共产党势力、公共租界势力和日伪势力。这四种势力或相互合作或相互抵牾，共同形成了战时中国电影的四种格局，即国民党统治区的抗战电影、共产党抗日根据地的人民电影、公共租界区的商业电影以及日军占领区的日伪电影。战时中国电影的独特格局，不仅是强烈的军事对抗和政治冲突的必然结果，而且是战前中国电影在战争中的延续。战争使各种政治势力和思想文化发生巨大的分野，也使各种权力集团羽翼下的电影在题材、内容、主题以及叙事风格和影像语言上产生强烈的反差。如果说，制约战前中国电影发展的决定性因素还不十分突出的话，那么，制约战时中国电影发展的决定性因素就是战争了。战争使得各种性质、各种形态的电影对立与互补、对话与潜对话，构成了一个彼此独立又相互感应的整体。在文化殖民主义与反文化殖民主义思想的统领下，该影像系统的每一个元素和动机均打上这种鲜明的意识形态的烙印。抗日战争时期的中国电影，是中国电影有史以来殖民主义思想与反殖民主义思想原型最具体、最形象的体现，也是中国电影在巨大的文化转型运动中显示自身文化价值的第一次重要尝试。

第一节　抗日民族统一战线的建立与抗战电影运动的开展

一　上海:电影戏剧工作者联合作战

1937年7月7日,卢沟桥事变爆发,我国守军奋起抵抗。中华民族反对日本帝国主义、争取民族解放的伟大的抗日战争开始了。与此相应,具有反帝爱国传统的中国文艺界,也积极投身在轰轰烈烈的抗日救亡文艺活动之中。[10]并且,在每一位爱国进步的文艺工作者看来,在这场全民族的抗日战争中,个人的命运和文艺的命运,是与国家和民族的命运紧密联系在一起的。[11]个人、文艺、国家和民族的高度统一,成为抗日战争时期抗战文艺的重要特征。

电影界也是如此。经历过30年代中国电影文化运动和"国防电影"运动的中国电影界,其思想主流,对国家和民族的自觉意识,已经达到了相当成熟的地步。[12]实际上,就在卢沟桥事变爆发的当天或第二天,爱国进步的戏剧电影工作者们,对日寇的侵略,就作出了反应。上海剧作者协会指定陈白尘和于伶起草两份电报,以上海剧作者协会和上海戏剧工作者的名义,向守卫卢沟桥的将士表示支持和慰问。[13]7月9日,上海文化界人士一百四十余人集会,决议组织文化界救国团体,并致电蒋介石、宋哲元等,请求力保国土。在支持和呼吁抗日的同时,7月11日,上海文化界还成立了撤销租界电影戏剧检查权运动联合会,呼吁各界一致联合起来向租界当局抗争,撤销租界电影戏剧检查权。这一举动,第一次将戏剧电影界不断高涨的反帝爱国思想和急切的抗日救亡斗争与具体的戏剧电影活动结合起来。15日,上海剧作者协会召开全

体会议。夏衍在会上提出建议:为适应抗日救亡形势的要求,将上海剧作者协会扩大为全国性的中国剧作者协会。建议获得通过。会后,中国剧作者协会函请全国剧作家参加该组织,国民党方面的张道藩也加入了协会。在成立会上还通过决议,由到会的全体会员集体创作三幕话剧《保卫卢沟桥》。

也就在7月15日,中共代表把《中共中央为公布国共合作宣言》交给国民党;9月22日,国民党通过中央通讯社公开发表了这一宣言,次日,蒋介石在庐山公开发表《对中国共产党宣言的谈话》。国共两党第二次合作正式形成,抗日民族统一战线也得以建立。

戏剧电影界初步的抗日救亡活动以及抗日民族统一战线的建立,为上海文化界救亡协会及中国电影工作人协会的成立奠定了坚实的基础。

7月28日,上海文化界五百余人集会,正式成立了上海文化界救亡协会。这是一个由各界爱国进步人士聚集起来、共同抗日的组织。在一定程度上,上海文化界救亡协会是1935年底成立的上海文化界救国会的延伸。文化界知名人士宋庆龄、蔡元培、茅盾、胡愈之、潘公展等,夏衍、阿英、欧阳予倩、洪深、蔡楚生、于伶、陈波儿等戏剧电影工作者被推举为协会理事。

在上海文化界救亡协会的促进下,7月30日,上海电影界人士在明星公司召开大会,宣告成立中国电影工作人协会。欧阳予倩、蔡楚生、沈西苓、史东山、吴永刚、费穆、岳枫、李萍倩、程步高、董天民、谭友六、高季琳、龚稼农、尚冠武、熊淳、董天涯、白杨、金山、吴文超、张云乔、孟君谋、沈亚非、王献斋、王乃东、王引、方沛霖、吴亚青、赵才才、杨华、孙梓、徐欣夫等三十九人当选为理事。这是一个广泛吸收电影界包括艺术创作人员、技术工程人员和制片人等各阶层人士参加的抗日救亡

电影协会。协会下设中国电影界救亡协会,负责对外联络。两协会成立时宣称,要"集中电影界工作人员所有的力量,负起非常时期救国的任务来",敦促各电影公司"以短促的时间与最低的成本",积极摄制"国防意识的电影",并表示"拒绝一切有毒素影片的合作。"[14]电影界终于打破沉默,第一次联合发出了团结起来、抵抗日本人侵的时代强音。[15]

8月4日,电影工作人协会救亡委员会发起电影编导人座谈会,与会者二十九人,会上讨论了今后国防电影剧本题材及制作方针,并即席决议成立了上海编剧导演人协会。该协会把电影"剧本的评判及供应"、"国防电影片的制作方法"、"国际影片定性定量"、"个别摄制及集体创作"、"非常时期工作人员之准备及补充"、电影的"南京检查及租界检查问题"以及电影从业员的工作和失业问题,都纳入自己今后的工作任务或议程,以图促进国防电影的大量生产。[16]

与此同时,在全国抗日救亡热潮的推动下,在这一阶段"国防电影"讨论的背景中,上海一部分影片公司的经营人,从战争给他们的影业带来破产危机的实际情况出发,希望政府能够接受他们的公司,使其为抗战服务。为此,他们曾两次联合召开紧急会议,上书南京政府,许多爱国的电影从业员也在请求书上签名,表示愿"以整个电影界的力量为国家做一点实际工作"。[17]这一呼吁,为大后方的电影事业走向国营奠 定了一定的基础。

总的看来,抗战全面爆发后,戏剧电影界迅速把握住时代的脉搏,将战前的国防电影运动推进到了抗战电影运动的新时期。在电影界建立全国性的民族统一战线,集中各党派、各阶层的力量,发起规模空前的抗战电影运动,已经是大势所趋了。

但是,跟抗战文学、抗战戏剧和抗战音乐等运动相比,抗

上海交通大学图书馆
交总阅览 002464820

战电影运动还要显得更加复杂一些。由于八·一三沪战，抗日救亡电影活动失去了制片的基础。“明星”的摄影场沦为战区，制片工作停歇，“联华”的摄影场也由于接近战区，故事片拍摄工作未能进行，电影工作者们仅在中央电影摄影场垫款下，以震华电影社名义，由费穆、周达民等拍摄了一部既有一些战时新闻素材，又穿插了几个宣传抗日故事片段的影片《北战场精忠录》。后来，由于上海战局朝着不利的方向发展，更使各影片公司对拍片持观望态度。大敌当前，国民党政府也无暇顾及电影工作者提出的愿为抗战服务的申请。这样，一些已经完成的抗日题材的电影剧本，如夏衍、阿英、于伶、宋之的、郑伯奇、孙师毅、蔡楚生等集体编写，准备由蔡楚生为联华公司导演的《华北的黎明》(根据舞台剧《保卫卢沟桥》和蔡楚生的电影剧本《为自由而战》重新综合编写而成)，田汉为明星公司创作的描写南京秦淮河畔一个打桨卖笑的姑娘走向抗日前线的《船娘曲》，阳翰笙为新华公司创作的《塞上风云》等等，均因各种原因而未能投入拍摄。从客观上看，电影制作尤其故事片的摄制更易受到经费、摄制场地和拍片周期等因素的限制，从七七事变、八·一三沪战到上海失守前后不到半年的时间里，在决定民族生死存亡的紧急关头，摄制故事影片的理想确实必须克服重重困难才有可能得到实现。这样，当电影工作者们感到在各种或明或暗的障碍下无法开展工作的时候，他们中的大多数人不得不暂时离开电影界，不约而同地转向他们熟悉的而又受物质条件制约相对小一些的话剧领域。[18]电影人大规模地转向话剧，成为上海失守前后中国电影界抗日救亡活动中的一大景观。[19]

其中，三幕剧《保卫卢沟桥》的创作和公演，是电影界参加抗日救亡戏剧活动后的一次重大举动，也是抗战时期电影界和戏剧界的首次大合作。

《保卫卢沟桥》由阿英、于伶、宋之的、崔嵬、张季纯、姚时晓、舒非(袁文殊)和马彦祥等十七人参加写作,夏衍、张庚、郑伯奇等整理,冼星海、周巍峙等作曲。在中国剧作者协会和上海剧团联谊社主持下,动员了上海各影片公司和上海各剧团的编导、演员近百人参加筹备和排演工作,成立了由夏衍、于伶、陈白尘、瞿白音等组成的演出委员会和由洪深、唐槐秋、凌鹤、应云卫、欧阳予倩、章泯、袁牧之、赵丹、金山、于伶、陈白尘、史东山、沈西苓、张庚、崔嵬、贺孟斧、徐韬等组成的导演委员会,由于伶、辛汉文担任舞台监督,赵丹、陈波儿、崔嵬、田方、金焰、王人美、施超、王为一、顾而已、唐槐秋、李清、王献斋、王莹、尚冠武和周璇等电影和戏剧工作者参加演出。1937年8月7日,《保卫卢沟桥》以上海市文化界救亡协会后援会的名义,在上海蓬莱大戏院正式上演。这是抗战初始,中国戏剧界、电影界的一次盛况空前的大会演,对于这一"发挥了团结精神的和直接为政治服务的话剧优良传统的战斗演出","观众反映之强烈和演出工作者的战斗热情之高昂是空前的。"[20]这次演出,一直到8月13日才告结束,轰动了整个上海,大大激励了上海人民的抗战意志。文艺、戏剧和电影等领域救亡协会的成立以及《保卫卢沟桥》的创作和公演,体现了爱国文艺、戏剧和电影工作者抗日救亡热情的空前高涨,为中国抗日救亡戏剧电影活动写下了最初的灿烂的一页。

"八·一三"后,电影从业人员已经与抗日救亡戏剧活动同呼吸共命运了。8月17日,上海话剧界救亡协会成立,郑伯奇任主席,欧阳予倩和洪深任副主席,辛汉文、于伶、潘孑农、凌鹤等为常务理事。20日,话剧界救亡协会在卡尔登大戏院召开大会,会上把电影和戏剧工作者糅合在一起,决定成立十三个救亡话剧队,并确定了各队队长人选,指示他们分头做好准备,从速分赴全国各地,进行抗日救亡的宣传演剧活动。其

中，第十队和第十二队留守上海，第五队大多数成员后来直接去了延安，其余各队分头深入内地乡村、城镇，展开了广泛的抗日救亡戏剧宣传活动。见表：[21]

上海救亡演剧队	队长	路　线	经过概况
第一队	宋之的 马彦祥	上海－南京－武汉－郑州－潼关－临汾－西安－西北	该队包含多数演剧技术优秀的青年。一部由王震之、崔嵬两同志率领，一度到山西临汾工作；另一部转到西北工作学习。
第二队	洪深 金山	上海－南京－徐州－开封－洛阳－武汉－安陆（洪深队）随县－枣阳－襄樊（金山队）宋埠－桂林－香港－南洋	该队由洪深率领，由水路退出上海。沿途演剧，旋与金山同志分领该队。政治部成立后，田汉电邀洪深到武汉，其所属队员改编入政治部直属抗演队一二队。金山队则赴长江北岸，在大别山一带，甚著勋劳。旋由粤汉路赴香港，在南洋各埠表演宣传。
第三队 第四队	应云卫 郑君里 陈鲤庭 瞿白音	上海－嘉兴－苏州－无锡－常州－镇江－南京（三四队合并）－芜湖－安庆－九江－武汉	三、四两队，原由上海业余剧团改编，故两队人才称盛，保有演剧技术之较高标准。总队长为应云卫。及至南京，三、四两队合编为当时政训处抗敌剧团。沿途产生多数剧本与适切的工作方式。政治部抗演队编队时，三、四两队遂为抗演一、二队的基干。
第五队	左明	上海－南京－开封－西安－三原	入陕后，因为左明是陕西人，熟悉乡情，收效更易。
第六队	李实	上海－嘉兴	该队开抵嘉兴工作后，受战争影响散去；一部入浙东工作。

（续表）

上海救亡演剧队	队长	路　线	经过概况
第七队	丁洋	上海－青浦	青浦转进中，散去。
第八队	刘斐章	上海－南京－巢县－庐江－桐城－潜山－太湖－武汉	旋开赴皖北一带，深入乡村及小城市。经巢县一带，与张治中先生遇。旋经庐江、桐城等地辗转达武汉，由政治部编为抗敌演剧队第八队。
第九队	不详		上海编队时第九队番号原拟委与中旅或影人剧团，因为两队先期去沪，未果。后拟委与大公剧团，情形不详。
第十队	辛汉文 王惕予	留沪工作	该队前身为春秋剧社，拥有许多有才华的戏剧青年。上海成为“孤岛”后，与留沪各剧团配合，于救亡演剧作韧性的奋斗，功不可没。辛汉文同志先期归武汉，参加三厅工作；王惕予曾归衡阳，不久返沪。
第十一队	侯枫	上海－苏州－无锡－常州－镇江－南京－武汉－安庆－舒城－武汉	该队最初在上海作难民教育工作等，后至舒城与刘保罗同志合作演剧，效果绝佳；后辗转来汉，由政治部改编为抗敌演剧队第四队。
第十二队	尤兢（于伶） 凌鹤	留沪工作	该队以尤兢领导，在“孤岛”演剧史上写成极光荣之一页。凌鹤参加东战场某地服务团，转进后先来武汉参加二厅。
第十三队	陈铿然	上海－潮州	抗战开始，该队由陈君率领，由水道赴潮州。

除此之外，8月底，上海电影界人士陈白尘、沈浮、白杨、孟君谋、王献斋、周曼华、吴茵和夏云瑚等三十余人又组成影人剧团，先后去成都、重庆演出救亡话剧。

抗战初期，电影工作者参加抗日戏剧活动并转赴后方的盛举，不仅是继30年代初戏剧工作者参加左翼电影以后的又一次戏剧、电影两个领域的大联合，而且从根本上改变了中国电影的发展面貌，使战时中国电影呈现出独特的生存状态。这些转赴后方的中国电影界优秀人才，势必为广大的中国后方带来新鲜的电影文化；当然，大后方的环境也会极大地改变这些电影工作者的世界观和电影观。时代的大变动必将引发中国电影的深刻变革。

二　武汉：抗战电影的初步建设

1937年11月，上海、太原相继失守。11月21日，南京国民政府宣布迁都重庆。

在迁徙重庆途中，国民政府一度落脚武汉：国共合作后，八路军、新四军均在武汉设有办事处；北京、天津、上海、南京陷落后，全国各地文化人荟萃武汉，使武汉成为一个临时性的全国政治、军事和文化中心。[22]

武汉时期，由于日本侵略者的大举进攻和全国人民民族义愤的更加高涨，由于中国共产党坚持抗战反对妥协的主张已经深入人心，由于国民党政府对于抗击日本侵略者表现出相当的积极性，对待中国共产党以及其他抗日民主党派也能保持兼收并蓄的态度，使得抗日民族统一战线得以巩固。中国共产党在大后方国统区抗日文化运动中的重要地位也得以显现。

1938年2月，国民政府改组军事委员会，下设军令、军政、军训、政治四个部。蒋介石任命陈诚出任政治部长，黄琪

翔、周恩来出任政治部副部长;同时在政治部下设第三厅主管文化宣传工作。4月1日,在周恩来力邀下,郭沫若出任政治部第三厅厅长,阳翰笙担任第三厅主任秘书。[23]由于他们的加入,第三厅成为国统区抗日民族统一战线的一个战斗堡垒。[24]第三厅武汉时期的政治部第三厅下设第五、第六和第七三个处,分管动员工作、艺术宣传和对敌宣传。一批爱国进步文化人士如田汉、胡愈之、杜国庠、冯乃超、洪深、冼星海、张曙、光未然、马彦祥和白薇等相继参加了这三个处的工作。其中,第六处由田汉领导,所属第一科分管戏剧音乐,由洪深负责;第七科分管电影制作和放映,由中国电影制片厂厂长郑用之负责;第三科分管绘画木刻。在政治部第三厅尤其第六处的领导下,战争初期的中国电影,由轰轰烈烈的抗日救亡戏剧电影活动推进到抗战电影运动的新阶段。

如果说,上海时期的抗日救亡戏剧电影活动是抗战电影预备阶段的话,那么,武汉时期的抗战电影活动,则标志着大后方抗战电影运动的正式开始。而中华全国电影界抗敌协会的成立和中国电影制片厂抗战影片的投拍,则是武汉时期抗战电影活动的两个最重要内容。

1937年底,上海戏剧界救亡协会组织的救亡演剧队第一、二、三、四、八、十一队先后来到武汉,戏剧人材的高度集中,为建立全国性戏剧救亡组织奠定了基础。[25]年底,中华全国戏剧界抗敌协会成立。这是一个全国戏剧界的抗日救亡统一战线组织,它的成立,为电影界组织抗日统一战线准备了条件。

1938年1月20日,在一次文化工作者的招待茶会上,阳翰笙、罗刚提议发起一个团结全国电影界人士的抗日爱国组织,获得全体与会者同意,并即席推举张道藩、陈波儿、方治、姚苏凤、陈立夫、罗刚、万籁鸣、罗静予、张冲、孙师毅、田汉、洪

深、安娥、史东山、郑用之、唐纳、郑君里、应云卫、袁丛美、洪伟烈、阳翰笙、王瑞麟、万籁天、袁牧之等四十三人为筹备委员。经过三次筹备会议，1月29日，中华全国电影界抗敌协会在武汉宣告成立。张道藩、方治、罗刚、郑用之、万籁鸣、阳翰笙、唐纳、应云卫、吴佑人、万籁天、姚苏凤、史东山、袁牧之、尹伯休、孙师毅、陈波儿、王瑞麟、袁丛美、郑君里、罗静予、刘念渠、徐正道、甘雨耕、沙海、刘雪厂、崔万秋、马彦祥、金擎宇、罗学濂、黄天佐、程步高、刘呐鸥、沈西苓、赵丹、孙瑜、潘孑农、洪深、金山、赵树森、李化、邵醉翁、罗明佑、蔡楚生、吴永刚、夏衍、阿英、白克、温涛、田汉、舒湮、苏怡、司徒慧敏、高梨痕、周克、徐浩等七十一人当选为该协会第一届理事。这是一个由国共两党共同领导的，既包括国民党官员和共产党人士，又包括爱国进步影人和在新形势下徘徊无定的文人的，具有广泛统一战线性质的电影界全国性组织。中华全国电影界抗敌协会终于将上海阶段戏剧电影界的抗日救亡活动，汇入到抗战电影运动中来。

中华全国电影界抗敌协会“宣言”及其在会刊《抗战电影》创刊号上展开的“关于国防电影之建立”的讨论，为大后方的抗战电影运动指明了方向。

它第一次明确提出了抗战电影的重大使命以及抗战电影服务对象的重要课题，号召“要使每一张影片成为抗战的有力的武器，使它深入军队，工厂和农村中去”；并对抗战电影工作者自身提出了新的要求，希望他们“消灭一切小集团观念，从实践中学习提高，把自己锻炼成一个民族解放的战士”；[26]还对抗战电影的内容、题材和样式，抗战电影的市场、发行，尤其是指导全国影界的职责等问题，进行了认真的而又富有指导意义的探讨。讨论提出抗战电影“应该多方面地去反映我们在抗战中的生活”，应该注重新闻片、标语卡通、歌唱短片和

简短的故事片的拍摄;应该建立"全国放映网",以使电影活动深入工厂、农村和兵营当中;政府建立的制片厂"不应该以营业为目的",应该让上海的电影公司"不要再制作带有麻醉性的作品"等等,[27]与抗战前关于"国防电影"的论争带有强烈的理论色彩不同,这一次讨论更加关注当下的现实和电影创作、放映和发行的实际状况,相当具体地阐明了电影工作者在抗战电影运动中的努力目标。

电影界抗日民族统一战线的建立,不仅促成了抗战电影理论的活跃,而且直接促成了中国电影创作队伍的重新聚合以及抗战电影创作的初兴。在周恩来的直接领导下,政治部第三厅将原属国民党政训处管辖的电影股即汉口摄影场改建为中国电影制片厂,于汉口杨森花园新建一座摄影场,并以此为基础,吸收了大批已转入戏剧战线或失去工作机会的电影工作者重返电影圈。除史东山、舒绣文、魏鹤龄、黎莉莉这些在改组筹建期间就参加了"中制"的影人之外,随上海抗敌救亡演剧队来到武汉的许多电影工作者,如袁牧之、陈波儿、应云卫、郑君里、周伯勋等,又回到了电影岗位。稍后,阳翰笙以第三厅主任秘书身份,兼任"中制"编导委员会主任委员,更从创作上直接加强了第三厅对"中制"的领导。这样,在国共合作的相对良好的政治气氛中,在共产党的直接组织、影响和领导下,武汉时期惟一的制片基地"中制",在1938年1月至1938年10月短短的半年多时间内,就摄制了《保卫我们的土地》、《热血忠魂》和《八百壮士》三部正面描写抗战的故事片以及四十六本抗战纪录片、新闻片和卡通歌集片。见表(25页):[28]

这些作品,"主题几乎集中在暴露敌人灭绝人性的暴行,以引起我军民的气愤和杀敌的勇气或表扬我民族英雄的史迹",由于电影工作者已经把农民和士兵作为宣传教育的对

象，故而作品“大都趋重于简单的故事，在技术上不甚讲究，并

A. 故事片

片　名	长度	编剧	导演	摄影	主　演
保卫我们的土地	4本	史东山	史东山	吴蔚云	舒绣文、魏鹤龄、何非光、戴浩
八百壮士	8本	阳翰笙	应云卫	王士珍	袁牧之、陈波儿、张树藩、洪虹
热血忠魂	6本	袁丛美	袁丛美	吴蔚云	黎莉莉、高占非、何非光、陈依萍

B. 卡通片

片　名	内　容	长度	绘　制	演　唱
抗战标语		1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘	
抗战歌辑(一)	《马儿好》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘	孩子剧团
抗战歌辑(二)	《满江红》、《长城谣》、《打回东北去》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘	周小燕、武汉合唱团
抗战歌辑(三)	《保家乡》、《巾帼英雄》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘	
抗战歌辑(四)	《朝鲜进行曲》、《沈阳花鼓》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘	

C. 新闻纪录片

片　名	内　容	长度	编辑	剪接
抗战特辑(3)	1937年11、12月抗战动态	5本	罗静予	钱筱璋
抗战特辑(4)	台儿庄战役胜利、武汉人民庆祝游行	6本	罗静予	钱筱璋

（续表）

片　名	内容	长度	编　辑	剪　接
抗战特辑(5)	武汉各界纪念抗战一周年、火炬游行、献金运动、阵亡将士纪念碑奠基典礼	11本	罗静予	钱筱璋
电影新闻(44)	武汉妇女纪念三八节	1本	罗静予	钱筱璋
电影新闻(45)	武汉大轰炸	1本	罗静予	钱筱璋
电影新闻(46)	武汉难童短期开学典礼	1本	罗静予	钱筱璋
电影新闻(47)	李必藩师长追悼大会	1本	罗静予	钱筱璋
抗战号外(1)		1本		
抗战号外(2)	武汉大会战	1本	罗静予	
抗战号外(3)	中国空军长征日本	1本	郑用之	
七七抗战周年纪念		3本	史东山	
和平之应声	世界学联代表来华	1本		孙师毅
南京专号	南京撤退前后	2本		罗静予
抗战言论集(1)		1本		郑用之、罗静予
抗战言论集(2)		1本		郑用之、罗静予
郝军长哀荣录		1本		罗静予
天主教大弥撒		1本		史东山
尽忠报国	武汉伤兵重上前线	1本		王瑞麟

有相当明显的'说教'的姿态"。[29]但尽管如此,这些影片还是及时地从一些侧面反映了抗战初期的社会生活,伸张了抗日爱国思想,配合了抗日宣传,成为武汉时期抗战电影的重要成绩。更有意义的是,由于新闻片、纪录片的大量拍摄以及三部故事片浓厚的纪实性色彩,大后方抗战电影从这一时期起,被赋予了独特的纪实性审美特征。在无意识的实践中,抗战电影一改中国电影有史以来占主导地位的戏剧性电影美学潮流,为中国电影美学增添了新的内涵。

在发行放映方面,武汉抗战电影也取得了一定的实绩。作为一个基本"国营"的电影机构,"中制"实现了制片、放映和发行一体化。它除了将本厂的出品在大后方和国内各城市普遍放映外,更开拓国际宣传路线,与香港、南洋、欧美等国的电影机构都取得了联络。其中,《保卫我们的土地》除在国内各地映出外,抗战初期还运往纽约、菲律宾等地放映过;《八百壮士》在大后方上映后,受到广大观众的热烈欢迎,发挥了很好的鼓舞人民抗战的教育作用,该影片在香港以及菲律宾、缅甸等地上映时也极为轰动,在法国和瑞士举行的反侵略大会上映出时,也博得了好评。

抗日民族统一战线的成立与抗战电影运动的蓬勃开展,是战争初期中国电影的主流,大后方抗战电影就是在这样的背景下迈开了急迫的脚步。从一开始,它就以鲜明的抗日爱国意识形态和争取民族解放的内在激情,实现着抗战电影的崇高使命。

第二节　根据地的发展与人民电影的萌芽

就在上海和武汉的抗战电影运动蓬勃开展之际,共产党领导的抗日根据地延安,也开始萌生出人民电影的幼芽——在1938年成立了延安电影团。

日本发动全面侵华战争初期,国民党军队浴血奋战,担负了正面战场抵御日军大规模入侵的任务,并在上海、忻口、台儿庄等地进行了顽强的抵抗,取得了一些胜利,但是,从正面战场的全局看,却处在严重的失利中。鉴于这样的形势,上海、太原失守后,毛泽东指示八路军在统一战线基本原则下,进一步发挥独立自主精神,放手发动群众,扩大抗日力量,力争使敌占区的大多数乡村成为游击根据地,广泛地发展敌后游击战争,把日军的后方变成他们的前方。

在抗日根据地中心延安,抗战文艺也像武汉和重庆等地一样,得到极大的发展。1936 年 11 月 22 日,由丁玲等主持的陕北第一个文艺团体中国文艺协会成立。在中国文艺协会成立大会上,毛泽东提出:"发扬苏维埃的工农大众文艺,发扬民族革命战争的抗日文艺,这是你们伟大的光荣任务"。[30]抗战全面爆发后,延安便成为抗日文艺运动的重镇。上海和四面八方的文艺工作者拥向延安,使延安的文艺队伍不断壮大,文艺组织逐渐增多,文艺工作异常活跃。1937 年 11 月,陕甘宁边区文化协会在延安成立;1938 年 4 月 10 日,毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、成仿吾、艾思奇和周扬联名发起创立了鲁迅艺术学院。在阐述鲁迅艺术学院创立缘起的宣言中申明:"艺术戏剧、音乐、美术、文学是宣传鼓动与组织群众最有力的武器。艺术工作者是对于目前抗战不可缺少的力量"。[31]至此,根据地抗战文艺工作的指导思想和根本任务已经确立。

延安的电影活动则要追溯到武汉时期。

1937 年八·一三战事发生后,9 月 13 日,袁牧之与陈波儿等人,相偕离开上海。途经南京,与阳翰笙会晤,一同前往武汉。10 月,经阳翰笙安排,袁牧之与陈波儿等人应汉口摄影场(不久即改建为"中制")之邀,暂时参加了该场工作。钱筱

璋也随后加入该场。1938 年 1 月，袁牧之、陈波儿当选为武汉市文化界抗战协会电影工作委员会委员和中华全国电影界抗敌协会常务理事。经陈波儿的联系与阳翰笙的协助，周恩来与中共中央长江局负责人会见了袁牧之。这时，袁牧之提出了拟去延安和华北敌后抗日根据地拍摄新闻纪录片的设想。周恩来对此非常重视，他与其他中共领导人士进行了认真的研究后，认为在当时的形势下，用影片纪录下延安和各抗日根据地广大军民克服物质困难、艰苦奋斗，抗击日本侵略军的壮举，以此扩大抗日救国宣传，团结教育人民，创建共产党自己的电影事业，不仅是可能的，而且是必需的。实际上，共产党组织对电影的这一态度，也改变了袁牧之的原初构想，即：不仅要拍摄新闻纪录片，而且还要从长计议，在抗日根据地打下建立人民电影事业的基础。

基于这样的认识，袁牧之邀请了尚在上海的电影摄影师吴印咸一齐来参加工作，还考虑组织更多的电影工作者去延安。1938 年夏初，袁牧之奉命去香港，购置电影器材。经香港共产党非公开组织的支援，购买了一台 16 毫米“飞力姆”轻便摄影机以及数量不多的胶片、药品。之后，适值荷兰纪录电影大师约里斯·伊文思来中国拍摄抗战纪录片，由于受到国民党当局的阻挠，无法到延安或其他抗日根据地进行拍摄活动。伊文思通过八路军汉口办事处的介绍，会见了袁牧之，了解到他即将去延安拍片，极为兴奋。于是决定把自己带来的一台 35 毫米单镜头埃摩摄影机和部分胶片转交给袁牧之等人，带到延安去。伊文思的馈赠，在物资非常匮乏的抗战时期，犹如雪中送炭，给了人民电影事业莫大的帮助和支援。

随着抗日根据地文艺运动的发展，人民电影事业在根据地也开始建立起来。1938 年 4 月 1 日，陕甘宁边区的群众组织 —— 抗敌电影社在延安成立，由高朗山任主任，赵品三任

副主任,徐肖冰任技术部长。徐肖冰于1937年8月到达延安,是最早进入延安的专业电影工作者。[32]抗敌电影社在成立启事中阐明其任务:"1. 用抗战中血的经验来教训我们全中国的人民,使他们更坚决的走上抗战的道路。2. 告诉全世界人民,中华民族是怎样英勇的在为着正义而抗战着,并以活生生的事实,博得他们的同情和援助。"[33]抗敌电影社的成立,反映了延安有关方面对电影的重视和迫切期望。但是终因难以克服的物质困境和电影人才的奇缺,不久即停止活动。

1938年8月,袁牧之和吴印咸携带所有的电影器材,由武汉来到延安。9月,在中共中央的指示和关怀下,八路军总政治部电影团成立。总政治部副主任谭政兼任电影团团长,并选派曾参加过宁都起义的一位长征干部李肃担任电影团的政治与行政工作,总政宣传部部长肖向荣负责具体领导事宜。袁牧之负责艺术和创作,吴印咸负责摄影和技术。全团共六人:李肃、袁牧之、吴印咸、徐肖冰、叶昌林和魏起。成立时资材仅有伊文思赠送的一台摄影机和2000呎胶片,从香港购得的一台摄影机和6000呎35毫米负片与16毫米正负片各2000呎,一些冲洗药品以及吴印咸个人带去的三台照相机。

延安电影团,"这是党直接领导下的,在革命根据地建立起来的第一个电影制片组织。"[34]它的成立,标志着人民电影的萌芽,标志着中国共产党直接掌握电影的开端,在中国电影史上有其特殊的、重要的地位。

第三节　租界特殊环境与"孤岛"和香港电影的初期演变

上海和香港同为帝国主义的租界区,抗战全面爆发前,它们分别是中国和南中国电影制片业的中心。战争爆发后,上

海和香港电影受到战争的直接影响，在商海里沉浮和挣扎，走过了一条复苏、沉沦、蜕变与革新的坎坷道路。它们一方面承袭战前商业电影的传统，另一方面又发扬国防电影和抗战电影的社会责任感和历史使命感；在复杂的政治、经济和文化背景影响下，租界区电影呈现出特异的风貌。

一 “孤岛”：复苏与沉沦

1937年11月，上海被日军占领，只有租界区尚未沦陷。这样，从1937年11月中国军队撤离上海时起，至1941年12月8日太平洋战争爆发日军进入租界止，上海便形成了一个被人们习称为“孤岛”的时期。

“孤岛”时期，日伪与租界当局和中国爱国进步力量之间，关系错综复杂。“孤岛”初期，租界内一切照旧，抗日的报刊杂志等继续出版，使上海租界恍如插入日寇占领区的一个抗日基地。对于这种状况，日方恼羞成怒，一再向英、美、法等国施加压力。1937年11月9日，日本驻沪总领事冈本致函上海公共租界工部局总董樊克令，要求取缔租界内的抗日活动，后来还宣称在必要时将动用武力，并几次派兵闯入租界。但即便如此，上海租界仍不同于东北、华北沦陷区，日本侵略军尚未能实现“代管”上海租界的图谋。这是“孤岛”电影能够继续生存下来的军事和政治背景。

上海沦为“孤岛”后，仍有一批爱国进步文化工作者留在那里，坚持抗战文化工作。这些人中有阿英、于伶、巴人、白羽、凤子（唐弢）、梅益、柯灵、钟望阳、叶蒂、鲁思等。当时，日伪势力不断从各方面加紧对“孤岛”的爱国进步文化力量进行围攻。在这样的环境下，从1937年11月12日起，中国共产党领导的报纸与其他爱国报刊不同程度地宣传了抗战形势，揭露了日寇诱降的阴谋，并痛斥了汪精卫卖国集团的罪恶。

爱国文艺工作者还出版《文艺》旬刊等进步文艺刊物,并以《申报》的《自由谈》和《文汇报》的《世纪风》两个副刊为阵地,以杂文形式揭露敌伪罪行、鼓舞人民斗争。进步文化工作者创办的"复社",正是在这时出版了二十卷本的《鲁迅全集》。戏剧工作者先后领导组织了青鸟剧社、上海艺术剧院和晓风剧团,这些团体被租界当局下令解散后,在1938年7月,又组织了上海剧艺社,一直坚持斗争,成为"孤岛"时期话剧运动的灵魂。除专业剧社外,还有一支庞大的业余戏剧队伍。在上演"爱美剧"旗号下,既重视上演剧目的积极的社会现实意义,又恢复了对话剧本身艺术水准的追求。"孤岛"时期,先后有一百多部剧作问世,出版的剧作单行本和剧作集也有六七十种,品类多样、题材广泛、不乏佳构。其中,以于伶的《夜上海》、《女儿国》,吴天的《孤岛三重奏》、《孤岛之秋》等为代表的"孤岛现实剧",从诸多方面描绘了"孤岛"社会的复杂情景,指出摆脱困境勇于反抗才是"孤岛"民众的正确抉择;以阿英的《碧血花》、唐纳的《陈圆圆》、舒湮的《精忠报国》等为代表的"孤岛历史剧",从侧面弘扬了爱国主义思想和民族意识。这些作品均受到"孤岛"观众的热烈欢迎。"孤岛"时期的爱国文艺活动,尤其爱国进步戏剧活动,不仅为"孤岛"影界培养和锻炼了一批编、导、演等人才,还为"孤岛"的爱国进步电影提供了不可多得的题材、主题与创作灵感。

与此同时,"孤岛"爱国进步文艺家们在文艺应当为抗战服务,坚持抗日爱国立场,用自己的作品鼓舞民众、揭露打击日伪和针砭种种社会丑恶的共识下,对抗战文艺理论进行了新的探讨,鲁迅研究也有了新的收获。"孤岛"的文学创作和文艺理论成为进步电影实践的潜在动力。

电影是一种独特的精神产业。由于"孤岛"特殊的环境,居民的精神状态异常复杂。他们有国破家亡的隐痛,往往因

看不到抗战的前途、有感于环境的险恶和时局的严峻而苦闷彷徨;另有一些人,则干脆生活在醉生梦死里。“孤岛”的电影企业家们面对这样的观众群,为了自身利益,大都愿意采取赚一笔见一笔的短期效益行为。这使得本来具有商业电影传统的上海“孤岛”电影,在其发展之初,形成了一股夹杂着抗日爱国精神的商业大潮。

日本发动侵略中国的战争,使中国电影业损失惨重,中国电影制作最重要的中心上海,自然首当其冲。1937 年下半年,上海的电影生产,基本处于停顿状态。几家主要的电影公司,均受到不同程度的破坏。遭受战火重创的明星公司,位于枫林桥的总厂厂址被日军占领,成为日军驻南市部队司令部;[35]“联华”公司因厂址位于法租界边缘的徐家汇,损失不大,但因人心动荡,大量工作人员离去,只留了八人看家,无形之中解体。其后身“华安”在靠发行旧影片维持了一个短时期后,也于 1938 年 6 月宣告结束。“明星”与“联华”这两大在中国电影史上作出过巨大贡献的影片公司,从此退出历史舞台。艺华公司位于租界的越界筑路地段,基本得以保存,但老板严春堂却被日军逮捕,经人疏通方才得释,后来就仅靠发行战前拍好的几部影片支撑着局面。天一公司老板邵醉翁,则将摄影场出租,自己携家赴香港。其他两家小公司“月明”与“快活林”,宣告解散。各影剧院关门停业,电影报刊也纷纷停办——曾经繁荣的上海电影业,此时显得一派萧索凄凉。

这样,1938 年上半年,只有“新华”一家公司继续拍片。新华影业公司在战前即跃为上海较大的影业公司,拥有两个摄影场。八·一三沪战后,公司总厂被日军占领,二厂因地处租界免于战火。“孤岛”初期,公司老板张善琨以其精明的商业眼光,依靠较为充裕的资金,吸引了不少留在“孤岛”的电影从业人员,率先恢复制片。

1938年一年内,"新华"共拍摄了各种不同类型的影片18部,基本沿袭二三十年代中国商业电影的道路。尽管限于"孤岛"环境,这些影片没有涉及抗敌爱国内容,但在传达反封建思想方面,据认为,"是多少尽了一点力量的"。[36]其中,根据曹禺同名舞台剧改编的《雷雨》和古装片《貂蝉》较有影响。更重要的是:新华公司的尝试拍片,激活了萎靡不振的"孤岛"电影市场,[37]尤其是《貂蝉》,公映后引起轰动,卖座鼎盛,影响远至东南亚和美国。[38]

《貂蝉》在票房上的成功,大大刺激了"孤岛"影业的复苏。仅在1938年,便有大约十家电影公司,拍摄了接近三十部左右的故事影片。见表:[39]

公司	作品	编剧	导演	摄影	主演
新华影业公司	乞丐千金	卜万苍	卜万苍	黄绍芬	陈燕燕、梅熹、韩兰根、刘继群、殷秀岑
新华影业公司	黄海大盗	吴永刚	吴永刚	薛伯青	王人美、高占非、田方
新华影业公司	古屋行尸记	马徐维邦	马徐维邦	董克毅	谈瑛、韩兰根、顾梦鹤、章志直、洪警铃、王吉亭
新华影业公司	雷雨	方沛霖	方沛霖	余省三	陈燕燕、王引、梅熹、谈瑛、洪警铃、周文珠、傅威廉
新华影业公司	貂蝉	卜万苍	卜万苍	洪伟烈 黄绍芬	顾兰君、金山、顾而已、貂斑华、魏鹤龄、许曼丽、汤杰
新华影业公司	胭脂泪	吴永刚	吴永刚	黄绍芬	胡蝶、谈瑛、梅熹、王次龙、黎铿

（续表）

公　司	作　品	编　剧	导　演	摄　影	主　演
新华影业公司	地狱探艳记	杨小仲	杨小仲	沈勇石	袁美云、韩兰根、刘继群、洪警铃
新华影业公司	儿女英雄传	岳枫	岳枫	王春泉 周诗穆	顾兰君、梅熹、梅琳、洪警铃、殷秀岑、姜修、谭志远
新华影业公司	冷月诗魂	马徐维邦	马徐维邦	余省三	谈瑛、王引、殷秀岑、洪警铃、章志直
新华影业公司	武松与潘金莲	吴村	吴村	黄绍芬	金焰、刘琼、顾兰君、夏霞、刘继群、姜修、洪警铃
新华影业公司	情天血泪	卜万苍	卜万苍	余省三	金焰、袁美云、梅熹、李红、顾也鲁、章志直
新华影业公司	潘金莲	吴永刚	吴永刚	黄绍芬	袁美云、顾兰君、陈燕燕、童月娟
新华影业公司	无敌武术团	吴永刚	吴永刚	薛伯青	韩兰根、刘继群、汤杰、章志直
新华影业公司	舞宫血泪	洪深	陈翼青	石凤岐	宣景琳、阮玲子、张慧灵、章志直、姜明
新华影业公司	六十年后上海滩	杨小仲	杨小仲	余省三	韩兰根、汤杰、顾梅君
华新影片公司	日出	沈西苓（改编）	岳枫	董克毅	袁美云、梅熹、陆露明、章志直、夏霞、顾梦鹤、洪警铃
华新影片公司	离恨天	吴永刚	吴永刚	薛伯青	王人美、童月娟、刘琼、章志直

（续表）

公司	作品	编剧	导演	摄影	主演
华新影片公司	珍珠衫		徐欣夫	周诗穆	顾兰君、顾梅君、徐莘园、刘琼、姜修
光明影业公司	茶花女	李萍倩	李萍倩	姚士泉	袁美云、刘琼、英茵、王次龙、关宏达、尚冠武
光明影业公司	王氏四侠	王次龙	王次龙	姚士泉	张翠红、王引、李英、王乃东、王次龙、尚冠、关宏达
艺华影业公司	风求凰	孙敬	李萍倩	王春泉	黎明晖、王乃东、韩兰根、关宏达、李红
艺华影业公司	女少爷		岳枫	王春泉	袁美云、王引、姜修、关宏达
国华影片公司	风流冤魂	张石川	张石川	董克毅	路明、徐琴芳、王吉亭
五星影片公司	贤惠媳妇	徐醉梅	张文俊	董克毅	筱文滨、沈桂林、杨月瑛、筱月珍、凌爱珍
明华影业社	恐怖之夜	吴村	吴村	董克毅	龚秋霞、顾梦鹤、尤光照、葛福荣、严工上、谭志远
星光影片公司(明星公司代摄)	歌儿救母记	张石川	张石川	董克毅	龚秋霞、舒适、胡蓉蓉、陆露明、顾梦鹤、谭志远
林华影片公司	桃色惨案		张丙生		叶秋心、徐索贞、萧英
天声影片公司(明星公司代摄)	桃色新闻	张石川	吴村	董克毅	陆露明、舒适、龚稼农、王竹友

1938年下半年，严春堂、严幼祥父子步张善琨后尘，网罗了留在“孤岛”的电影编导人员孙敬、陈铿然、吴村和演员王引、严化、李丽华等，恢复了艺华公司的拍片，出品了《凤求凰》、《女少爷》两部格调不高，并且基本上是沿袭战前“软性电影”模式的影片。

原明星公司老板之一的张石川，在欲恢复拍片而不能的情况下，则不顾爱国舆论的斥责，把已停映了十年之久的十八集武侠神怪片《火烧红莲寺》又拿出来放映，同时利用设于租界的原明星公司的小摄影棚，办起大同摄影场，替一些“一片公司”代理拍摄影片；至1938年底，完成了如明华公司的《恐怖之夜》、天声公司的《桃色新闻》、星光影业社的《歌儿救母记》等低成本的、粗制滥造的作品。

以经营金城大戏院起家的柳中浩、柳中亮兄弟也在1938年8月成立国华影片公司，吸收张石川、郑小秋、舒适、严俊、吕玉堃、龚稼农、周璇、周曼华等明星公司旧职员，拍摄了它的第一部影片《风流冤魂》。

不久，拥有徐家汇三角地原“联华”摄影场的吴性栽集团，在结束“华安”不到四个月后，又于1939年10月合伙成立了华联摄影场，专营摄影场出租业务。

此外，1938年初，上海还出现了一家新创办的光明影片公司；8月，该公司开拍根据法国作家小仲马名作改编的《茶花女》，9月中旬在“孤岛”公映。未过几时，11月出版的日本《电影旬刊》竟登出《茶花女》在日本开映的广告，并特地宣称，此片为“友邦中国电影界所摄”。这一事件，从一个侧面反映了日本侵略者插手中国影业的图谋。[40]

1938年，“孤岛”电影界的混乱和日本侵略者染指中国电影业的阴谋，尤其《茶花女》事件的发生，引起了进步文化工作者的严重注意。当时，在上海的爱国进步电影工作者、新闻工

作者和其他文化工作者联合起来,通过报纸舆论,展开了严正的斗争。他们运用出版特辑和发表公开信的方法,对日寇的阴谋进行揭露,对"孤岛"电影界提出忠告。也正是因为经过了这一系列斗争,使敌人收买"孤岛"电影的阴谋无法得逞,也恰恰从这时开始,基本制止了神怪、色情、恐怖和封建的影片的泛滥,并且在进步电影工作者的支持下,拍出了如《木兰从军》那样比较优秀的、表达爱国与反侵略思想的作品,为"孤岛"电影带来了一丝亮色。

由上可见,"孤岛"电影的生存环境是相当复杂的。坚持抗日的爱国进步文化工作者、在商业利益驱动下的电影商人、企图利用电影为其侵略目的服务的日本侵略者以及左右逢源的租界当局,这一切势力的合力,共同决定了"孤岛"初期影界斑驳陆离的面貌。

二 香港:蜕变与转机

自1935年开始,世界性的经济危机趋向缓和,日本侵略中国造成内地一批资金和劳动力注入香港,使香港经济稳定上升,这也促进了香港电影制片业的发展。

1934年夏,上海天一电影公司在香港设立分厂,拍摄了一批商业性粤语片。"天一"在上海的本部,在八·一三沪战以后,将全部资材迁到香港,更名为南洋影片公司,由邵邨人出任总负责人。"南洋"成为战时香港规模最大的制片公司。

从1932~1937年抗战全面爆发前,香港除"天一"港厂和"联华"港厂外,先后成立的还有"大观"、"全球"及其他中、小粤语影片公司五十余家。这些影片公司的出品,除关文清和侯曜的部分影片蕴有一定的抗日爱国情怀外,大多数粤语片不外是宣扬封建纲常和色情趣味的低级无聊的作品。总之,战前时前,香港电影的主流是与以上海为中心的内地电影主

流基本脱节的。

抗战全面爆发后，在全国人民抗日爱国热情高潮的推动下，香港电影界有了很大程度的转变。1937年，由邝山笑、林坤山等人发起，成立了华南电影界赈灾会，进行抗日救亡工作。在该会鼓动下，由“大观”、“南粤”、“南洋”、“合众”、“全球”和“启明”六家影片公司合作，拍摄了描写中国人民奋起抗战的粤语故事片《最后关头》，并将上映后的收入捐献给前方抗日将士。这部由苏怡、高梨痕、陈皮、赵树泰桑等担任执行导演的影片，动员了相当多的香港电影工作者参与制作。“八·一三”之后，又有好几家影片公司的出品也接触到抗战题材。据统计，1937～1938年间，香港抗战题材的故事片（绝大多数是粤语片）大约生产了二十部，抗战题材的新闻纪录片也生产了十四部。见表：[41]

这些作品反映了当时抗日战争形势对香港电影界的影响和香港电影工作者的爱国立场，也表达了港澳同胞和南洋侨胞的抗日要求和以电影为抗战服务的企望。其中，长纪录片《西北线上》（又名《延安内貌》）是青年导演林苍、摄影师徐天翔、金崑组织的青年摄影团，于1938年3月去延安拍摄的，真

A. 故事片

公　司	作　品	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
大观影片公司（与南洋、全球等合拍）	最后关头	1937		苏怡、高梨痕、陈皮、赵树桑等		
大观影片公司	前进曲	1937	沈惠慈	马国彦		邝山笑
大观影片公司	民族之光	1938	赵树桑	李化		邝山笑

（续表）

公司	作品	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
大观影片公司	上海火线后	1938		汤晓丹	罗永祥	白燕、李清、卢敦
南洋影片公司	回祖国去	1937	申泯	洪仲焱		冯峰、伊秋水
南洋影片公司	女战士	1938	伊海灵	高梨痕		李绮年
爱国影片公司	焦土抗战	1937	冯苇	冯志刚		吴楚帆、陈云裳
山月影片公司	边防血泪	1937	关文清	关文清		
中山影片公司	中国青年	1937		黄达材		黄笑碧、吴楚帆
新时代影片公司	血溅宝山城	1938	蔡楚生 司徒慧敏	司徒慧敏		陈云裳、李清
志华影片公司	民族罪人	1938	侣伦	黄达材		李清、黄曼梨、周志诚、梁萝娜、高鲁泉
启明影业公司	娘子军	1938		伍锦霞		
启明影业公司	游击进行曲	1938	蔡楚生 司徒慧敏	司徒慧敏	白英才	李清、容小意、白璐
光艺声片公司香港分厂	民族女英雄	1938	余寄萍	伍锦霞	伍华	邝山笑、高鲁泉、伊秋水、韦剑芳、叶仁甫
文化影片公司	血肉长城	1938	侯曜	侯曜		陈云裳、蒋君超
长虹影片公司	大义灭亲	1938	苏怡	苏怡		吴楚帆、黎灼灼、李清

（续表）

公　司	作　品	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
新光影片公司	儿女英雄	1938	黄漪蹉	黄漪蹉		林丽华、冯峰
艺华影片公司	火中的上海	1938	申泯	鲁司		李绮年
励群影业公司	傀儡美人	1938	苏怡	苏怡		陈云裳、许曼丽、张翼、周志诚、张瑛
华声影片公司	战云情泪	1938	董柱石 邓尉			吴楚帆、梁赛珠、林楚楚

B. 新闻纪录片

公　司	作　品	出品时间	长度(尺)	备　注
大观影片公司	广州抗战记	1937	11 037	
青年摄影团	西北线上(《延安内貌》)	1938		编导：林苍、徐天翔；摄影：金崑
建华影片公司	厦门血战记	1938	4 300	
华北新闻社	八·一三周年抗战史	1938	8 045	
华北新闻社	马当血战大炸敌舰	19 38	5 041	
吉诚影片公司	武装的厦门	1938	4 325	
吉诚影片公司	第五路军长征记	1938	9 004	
吉诚影片公司	血战大南京炸沉陆奥舰	1938	3 400	

(续表)

公　司	作　品	出品时间	长度(尺)	备　注
国际影片公司	八路军攻平型关	1938	8 040	
国际影片公司	抗日战绩	1938		
大中华影片公司	保卫华南	1938	9 290	
大地影业公司	保卫大四邑	1938	5 本	编辑:司徒慧敏;剪接:钱筱璋
爱群影业公司	西北江血战	1938		
中国新闻社	华南烽火	1938		

实地反映了在香港鲜为人知的延安风貌和抗日根据地军民生活的片断,是一部颇有文献价值的作品。

当然,好转中仍然存留着陈迹。尽管,相对而言,香港的制作环境比较自由,但是,在抗战初期的1937年和1938年,香港传统的粤语电影总的来说并不令人满意,其纷乱和严重的情形并不亚于上海。这一点,尤其令电影界的爱国进步人士寝食难安。究其原因,粤语片市场主要受南洋买片商人的操纵,"制作者在受摧残剥削之余,欲使作品比较考究,是一件困难的事,因此就不能不大家竞走'粗制滥造'自掘坟墓的一途。"[42]因而,即使是抗战题材的"国防电影",因为制作者往往缺乏实际生活体验,加上技术水准不高,以及受一贯的商业主义的左右,遂使这些制作成为"似是而实非的国防电影。"[43]

香港是粤语电影的发源地。自从有声电影问世以来,这里的出品几乎都是粤语影片。粤语影片除在香港、澳门放映

外，在广东和福建的部分地区也拥有不少观众；在海外，包括马来西亚、新加坡、暹罗、爪哇、缅甸、菲律宾以及澳大利亚、南北美洲等华人聚居区，均有一定市场。就其社会影响和对华人的作用来看，粤语电影在整个中国电影中都是一个不容忽视的方面。但是，由于各种原因，初期的粤语电影粗制滥造、庸俗低级者居多。国民党政府曾于1937年2月，以“统一国语”为理由，由中央电检会严令限于2月底前“禁绝粤语声片”。以至于华南电影业协会特派代表苏怡等六人，晋京“向中央当局诉际困苦，恳予收回成命，暂缓禁绝限期”。[44]直到抗战爆发，国民党政府无力“禁绝”时，这场纠纷才告结束，但粤语片也畸形发展起来。在一部描写后妻毒打前妻子女的伦理悲剧影片《孤儿行》畅销市场后，制片商们便倾其全力发掘数百年来流传于华南民间，封建正统意识浓厚的《木鱼书》和《龙舟歌》等民间故事，以时装形式来摄制，几天拍一部，接连拍成几十部民间故事粤语影片；同时，又在“色情”和“淫荡”上作文章，杂以“鬼片”和荒诞不经的恐怖片，如《好女十八嫁》、《十万情人》、《女摄青鬼》、《插错女人头》等，结果使得1938年度香港各制片公司的出品中，“十分之八九以上为低级恶劣之无聊影片”。[45]

粤语电影远离抗战现实、麻痹观众的严峻形势，终于引起了有识之士的关注。

1937年底，蔡楚生、司徒慧敏、谭友六等从上海撤退到香港的电影工作者，通过与粤语电影工作者的接触和交往，了解和分析了香港粤语电影的落后现状及其拥有广大观众的事实，估计了这里拍片的有利条件，认为：一年来的香港电影“始终不曾和这伟大的民族解放战争取得同一的节拍”；“我们决不能让这种危害抗战前途的电影状况再继续下去”；进步影人应该拿出“苦干”精神，在消极方面改善粤语片的内容，积极方

面摄制健全的国防片。[46]就在这种愿望的引导下,他们筹划了抗战粤语影片的摄制。

他们首先争取了独立制片的新时代影片公司的合作,又团结了一部分倾向进步的粤语电影工作者参加。这样,在不长的时间内,就正式投入了抗战粤语影片《血溅宝山城》的制作。1938年4月,这部由蔡楚生、司徒慧敏合作编剧,司徒慧敏导演的影片完成,在香港中央大戏院首映,引起轰动。之后又运往南洋各地放映,受到华侨观众的欢迎。在武汉上映时,也极得舆论的好评。1938年7月,该片由"中制"代理向全国发行。《血溅宝山城》与《保卫我们的土地》一起,成为抗战时期最早的两部优秀抗战影片。

继《血溅宝山城》后,蔡楚生、司徒慧敏等又为独立制片的启明公司拍摄了粤语影片《游击进行曲》。仍由蔡楚生、司徒慧敏编剧,司徒慧敏导演。影片于1938年完成之后,即被香港租界英国当局无理勒令禁映。直到三年以后的1941年6月,经过一番删剪,并把片名改为《正气歌》后,才获得与观众见面的机会。

与"孤岛"一样,香港也是殖民主义的租界地,表达反帝爱国思想的电影制作总是会受到各种刁难。但与"孤岛"不同的是,日本侵略者发动的战火,在战争初期还远未蔓延到香港,香港处在相对安宁的一隅。这一方面使得它的远离时代和社会的粤语影片得以继续大量生产,另一方面由于时代精神的激发和一批爱国进步电影工作者转移香港,使得抗战电影运动的理论和实践能够在香港也得到一定程度的表现。从此,进步的抗战电影(包括粤语抗战电影在内)与落后的粤语片之间的交错,成为战时香港电影发展的主要景观。

总的看来,上海失陷后的"孤岛"电影和抗战初期香港电影的独特面貌,是由两地的租界环境和各自久远的文化背景

及电影传统等各种因素综合决定的。抗战全面爆发后,“孤岛”电影和香港电影以其独特形式折射出的抗日爱国时代精神,具有着不可忽视的历史进步性。租界区抗战电影也是整个抗战电影的一维,不应抹杀其独特的历史功绩。

第四节　沦陷区日伪统治与“国策电影”的酝酿

战争前期和战争初期,中国的东北和华北地区,相继沦为日本占领区。为了实行思想统治和文化侵略,日伪在东北酝酿成立了“株式会社满洲映画协会”,开创了帝国主义在中国土地上明目张胆地开办电影事业并为其侵略政策服务的先例。如果说,1925 年“五卅”运动前英美烟草公司在上海设立影戏部,其主要目的还是企图争夺中国电影市场,那么,日伪所谓“国策”电影的酝酿和实施,则是在武力侵占下所进行的强盗行径。但是,文化侵略毕竟不同于军事进攻和经济掠夺;它的策略性和渐进性决定了任何形式的包括电影在内的文化侵略都是一个较为长期的潜移默化的过程。日伪电影的酝酿和实施,在很大程度上直接依赖于战争的进程,因而不可避免地将随日军侵略战争的失败而告终。

第一次世界大战后期,日本军国主义的法西斯思想开始萌芽。为了进一步对外侵略和扩张,他们首先把侵略的魔爪伸向中国。1927 年 6 月,日本田中内阁召集“东方会议”,决定了对中国的基本政策即“新大陆政策”。内容之一便是区别中国“本土”和“满蒙”,把中国东北从中国分裂出来,置于日本势力之下。1931 年 9 月 18 日,日本关东军制造了震惊中外的九·一八事变。1932 年 3 月 1 日,在日本关东军的扶植下,伪东北行政委员会发表伪满洲国“建国宣言”,随后,溥仪举行

就职典礼,定都新京(长春)。溥仪和日本签订密约,将伪满洲国的国防、内政和人事任免权全部交给日本关东军。"满洲国"成为一个彻头彻尾的傀儡政权。同时,日本还制定"从内部对中国政权进行指导的目标",即:"对于抗日思想泛滥的现状,必须一面以威力为后盾,打开局面,一面提高国民经济,收揽人心,恢复东方文化,确立指导精神,思威并施,以促进一般汉民族的自发的合作。"[47]为了达到愚民的目的,日本首先在东北实行了种种"精神训练",提倡读经复古,扩充私塾,制造种种歪曲历史的谎言,企图根除中国人民的民族观念。文艺部门的文学、戏剧、音乐、美术和舞蹈等,在东北有较长的发展历史,并受"五四"新思潮的影响较深,因而日本侵略者在控制这个部门上颇费周折。最主要的一项措施,是1941年3月23日由伪国务院弘报处提出的《艺文指导纲要》,它成为日本法西斯对东北文艺实行专制统治的纲领。《纲要》第一条指出:"我国艺文以建国精神为基调。故从事八泓一宇之伟大精神的美的显现。并且以移植于这一国土的日本艺文为经,以原住诸民族固有的艺文为纬,吸取世界艺文的精华,织成浑然独自的艺文。"[48]日伪推行的奴化思想和殖民主义文艺政策,成为其电影机构"满映"诞生和发展的指导方针。

"满映"建立前,中国东北已经出现电影放映市场。1936年,全东北的影院中,日本人经营的占70%,中国人自己经营的仅占20%左右。而日本人在大连设立的"南满洲铁道株式会社",在20年代即已开始电影摄制活动。"满铁"表面上经营大连至长春的南满铁路,实际上是日本军国主义对中国进行军事、政治、经济和文化侵略的工具。[49]"满铁"在1923年设立弘报系,对中国人民进行思想渗透,同年设立映画班。为配合日军军事侵略活动,"满铁"映画班在1928年后拍摄了《满蒙破邪行·第一篇》、《满蒙破邪行·第二篇》、《穿越嫩江》、

《辽西扫匪》等一批纪录片。“满洲国”建立后,“满铁”映画班扩大了纪录片的取材范围。为宣传“日满协和”,歌颂日本关东军的“功德”,1932 年又拍摄了《建国之春》、《满洲少女使节》等八部纪录片。1936 年 10 月,“满铁”映画班改为“满铁映画制作所”,业务人员增加,生产能力也进一步扩大。从 1936 年下半年到 1937 年上半年,共生产了《观光日本》、《周游满洲》、《日支事变》等二十多部纪录片。

伪满建国的国务院弘报处、治安部军政司、国都建设局、协和会等各部门,也都曾与“满铁”弘报系和日本松竹公司等合作,进行过纪录片的拍摄和放映。

日本株式会社满洲映画协会即“满映”,于 1937 年 8 月正式成立。早在 1933 年 5 月,日本关东军参谋小林少佐便提出过建立伪满电影机构的设想。[50]1936 年 7 月,满洲电影国策研究会提出“满洲国电影对策树立案。”[51]1937 年 8 月 2 日,伪满洲国务院通过“电影国策树立案”,决定投资五百万元,建立“株式会社满洲映画协会”。[52]8 月 21 日,由“满映”设立委员主持,在日满军人会馆召开了“满洲映画协会创立总会”,正式成立了“满映”。金璧东任理事长,林显藏任专务理事,姚任、松本丰三任理事,中川增藏、恩麟任监事。“满映”的真正权力掌握在原“满铁”庶务课长、“满映”专务理事林显藏手里。[53]

“满映”成立后,率先同日本各大电影公司建立了伙伴关系。10 月 31 日,双方达成互相发行影片的协议。同时,日伪还不断完善电影法规。1937 年 10 月 7 日以第 290 号敕令颁布了“电影法”,从而把电影严格控制在“国家”监督之下。1938 年上半年,“满映”又从日本各大电影公司聘请了一批电影专业人员,成为“满映”初期的主创力量。从 1937 年 10 月至 1938 年 4 月,“满映”一共从长春、哈尔滨和沈阳三市招

收了三期学员共一百四十二人,成为"满映"故事影片演员的主要来源。这样,在战争初期,"满映"就已经发展成一个可生产多片种并可洗印大批拷贝的综合性电影公司。

东北的沦陷为日伪电影的酝酿以及"满映"的最早一批美化侵略、推行殖民文化的电影作品的出现,提供了合适的土壤。日伪电影是侵略战争的特异产物,是中国电影发展史上的巨大逆流。

注释

[1] 于君:《中国电影史记》,《青青电影》出版第 16 年第 26、27、28、29 期,1948 年 8 月 25 日、9 月 1 日、9 月 8 日、9 月 15 日上海青青电影出版社出版发行。

[2] 这是一种为新中国成立以后中国电影史家广泛认可的、政治社会学式的评价方法。于君的文章中,对"孤岛"电影的评价是这样的:"至于留沪的电影从业员,大都依然进行阐扬中国文化,启发民族意识的制片工作,仍秉承过去的奋斗精神,在艰难困苦的客观环境下,从事抗敌宣传,为避免敌伪的检查与注视,便改变了一种方法,于是'古装片'、'文艺片'的摄制,成为当时当地最流行的风气。假托故事来影射丑恶的现实,用艳史人物,表达出敌忾同仇的意志。"对大后方抗战电影,尤其重庆电影,于君评价道:"但在战时中国的陪都 —— 重庆却涌出不少迎击敌伪的影片,作正面电影宣传战。在技术上由于后方的器材来源困难而或多或少降低艺术价值,与未能大量的出产,但它在'战时宣传'的领域上,确然辐射出万丈的光芒。同时,记录片、新闻片也有几部足能反映大后方一般动态的。"

[3] 该著作由中国电影出版社出版。

[4] 指抗日战争时期,由于军事、政治等原因,在中国四个不同的地域形成的四种不同的电影现象。它包括:武汉和重庆等大后方的抗战电影、"孤岛"和香港等租界区的商业电影、东北和上海沦陷区的敌伪电影以及延安根据地的人民电影。

[5] 当然,在历史观和电影观还没有摆脱单一的政治社会学的束缚之前,中国电影史的叙述和结论能够并且只能达到这样的水平。

[6] 该著作由高等教育出版社出版。

[7] 该著作由文化艺术出版社出版。

[8] 当然,这种期待是建立在对中国电影进行一般性评述的基础之上的,即一般意义上的中国电影"通史"的角度。实际上,和其他历史叙述一样,可以有多种类型、多种层面的电影史。不同类型、不

同层面的电影史,也应该有不同的独特的角度。

[9] 本书中,有关抗日战争的史实及其历史性评述,主要参见以下几种著作:(1)复旦大学历史系日本史组编译:《日本帝国主义对外侵略史料选编》(1931~1945),上海人民出版社,1983年版;(2)罗焕章、支绍曾著:《中华民族的抗日战争》,军事科学出版社,1987年版;(3)王桧林主编:《中国现代史》(1919~1949),高等教育出版社1989年版;(4)军事科学院军事历史研究部编著:《中国抗日战争史》,解放军出版社,1991年版;(5)王秀鑫、郭德宏主编,中共中央党史研究室第一研究部编著:《中华民族抗日战争史》(1931~1945),中共党史出版社,1995年版。

[10] 抗战初期,在日军疯狂进攻、中国国土大片沦陷的情况下,生活在北平、天津和上海等城市的大批文艺、文化工作者,便走出都市的"亭子间",走向内地、乡村和前线,进行各种街头文艺演出,动员全国人民参加抗日战争;1937年11月20日之后,大批文艺工作者又从北平、天津和上海、东北等地陆续来到武汉三镇,武汉一度成为全国抗战文艺工作的中心;1938年3月27日,中国有史以来最广泛的文艺组织中华全国文艺界抗敌协会在汉口成立,成立宣言中指出:"我们相信,我们的文艺的力量完全随着我们的枪炮一齐打到敌人身上,完全与前线上的杀声一同引起全世界的义愤与钦仰。"见《南方局党史资料·文化工作》,重庆出版社,1990年版第79页。

[11] 《中华全国文艺界抗敌协会发起旨趣》(《文艺月刊》第9期,1938年4月1日)呼吁:"民族的命运,也将是文艺的命运,使我们的文艺战士能发挥最大的力量,把中华民族文艺的伟大光芒,照彻于全世界,照彻于全人类,这任务乃在我们全中国从事文艺工作友人的肩上。"

[12] 伯鸿(田汉)在1934年9月30日的《中华日报》"戏"周刊上,伯鸿(田汉)发表《重新展开革命的民族电影运动》一文,便努力提倡所谓的"革命的""民族电影运动";1936年发表的《上海电影界救国会宣言》(转引自《中国左翼电影运动》一书,中国电影出版

社 1993 年版第 34 页)更是明确提出:“摄制鼓吹民族解放的影片。”

[13] 在《回忆中国剧作者协会和集体创作、联合公演〈保卫卢沟桥〉》一文中,于伶写道:“记得是 1937 年 7 月 7 日或者 7 月 8 日的那天下午,上海剧作者协会约集在洪深先生的房间开会(这地方就是现在的上海工人文化宫,当时的东方饭店。洪老住在四楼北部)。当天本来是要讨论这样几个问题:推选代表参加由十九个文化团体联合发动组织的‘上海文化界撤销租界电影戏曲检查权运动会’的人选问题,筹备改组协会、扩大组织问题,讨论秋季联合公演的剧目问题以及关于剧本上演税和首演权等问题的。记得会议刚刚开始,后到的人异常激动地带进来了报纸号外或者晚报:‘七七卢沟桥事变’发生了! 当时,大家情绪激昂得会也开不下去了。临时指定陈白尘和我起草了两份电报,用上海剧作者协会和上海戏剧工作者全体的名义,发给了卢沟桥的守土抗战的团长和士兵,表示我们同仇敌忾的支持与慰问的意思。”(《于伶戏剧电影散论》,中国戏剧出版社,1985 年版第 271 页。)

[14] 《中国电影日报》1937 年 8 月 1～3 日的报道。

[15] 在 1937 年 8 月 1 日出版的《中国电影日报》上,欧阳予倩报告中国电影工作人协会筹备经过时指出:“这次成立,一方面是因国事的危急,不允许电影的工作人员再沉默下去了。一方面是上海文化界组织的复兴民族协会的督促。因为复兴民族协会,是包括了音乐与戏剧、文学等界组织的,电影界亦是文化界的一部门,但是,却不单没有加入复兴民族协会,连一个救亡的组织都没有。于是,我们电影工作人协会筹备起来了,为了更使救亡的力量与效果加强起见,电影界工作人员协会是预备加入他们的组织在一起的。”

[16] 《中国电影日报》1937 年 8 月 4～7 日的报道。尽管抗日战争已经全面爆发,但此时的电影工作者们仍然继续使用 1936 年 5 月提出的“国防电影”概念。但是,由于抗战形势使然,此时的“国防电影”讨论,尽管已经提出了一些新的课题,但在广度和深度

上都不及前一时期。所以,在具体的论述过程中,我们应该把这一阶段的"国防电影"讨论,纳入"抗战电影"讨论的范畴之中。

[17] 《中国电影日报》1937年8月4~7日的报道。

[18] 在《战后中国电影动态及目前的改进运动》一文中,蔡楚生写道:"跟着战争空气的日趋紧张和客观环境迫切的需要,电影工作者因电影本身已在各种明暗的障碍之下而无从工作,于是不得不暂时放下这有效的宣传工具而分别加入其他各种救亡团体,继续为鼓动抗战而努力。"(《文献》卷4,1939年1月,上海出版。)

[19] 实际上,太平洋战争爆发后,大后方重庆的拍片活动,也因主要受制于困厄的物资条件而被迫中止。大批电影人又一次转向了话剧。抗日战争时期,电影与话剧的关系达到了空前紧密的地步。在《关于抗战戏剧改进的报告》一文中,田汉便认为:"本来上海的电影戏剧工作者是常常合流的。"(《戏剧春秋》第1卷第6期、第2卷第2、3期,1942年。)在《重庆,40年代进步电影的沃土》一文中,石曼则指出:"电影戏剧工作者联合作战,创造了中国话剧黄金时代。为战后电影的思想和艺术水平的提高,奠定了坚实基础。"(《重庆与中国抗战电影学术论文集》,重庆出版社,1998年版,135页。)

[20] 于伶在《回忆中国剧作者协会和集体创作、联合公演〈保卫卢沟桥〉》(《于伶戏剧电影散论》,中国戏剧出版社,1985年版第273页)一文中写道:"8月7日起,联合演出于南市蓬莱大戏院。日夜演出,有时还加演日夜场之间的临时场来容纳拥挤在剧场门前的观众。记得为了欢迎刚归国的郭沫若和刚出狱的沈均儒、邹韬奋等,临时加演的一场,在十几分钟内就卖光了全场的戏票。观众反应之强烈和演出工作者的战斗热情之高昂是空前的,剧场内外的战斗情势也是十分紧张的。"

[21] 参考《洪深文集》第4卷,中国戏剧出版社,1959年版,125~126页。

[22] 以群在《关于抗战文艺活动》一文中,描述了上海陷落后的中国文艺运动状况:"近几十年来全国文化中心的上海底沦陷,使全

沪的出版事业，被迫陷于停顿状态中；而一向定居在上海，靠卖稿维持生活的作家们底生活秩序，也就完全破坏了。为着工作，为着生活，他们有的随着军队，踏上了硝烟炮火笼罩下的前线；有的随着流亡的难民，深入了荒凉落后的内地。这结果是——一方面毁灭了一个有多年历史的文化中心，另一方面则建立起了无数新兴的文化堡垒。跟着文艺作家们的踪迹，较小规模的文艺团体和刊物也陆续发生了；这使一向很少或不曾接触到新的文艺的内地，也开始发芽滋长起了文艺底花朵，而文艺读者底范围，亦有猛速的扩大。（《文艺阵地》第1卷第2期，1938年5月1日出版。）

[23] 周恩来邀请郭沫若出任第三厅厅长时，郭沫若起初不愿意，周恩来便耐心地做他的工作，对他说："第三厅是做宣传工作的，不要小看它的作用。老实说我倒宁肯做三厅厅长，让你做副部长，因为你做三厅厅长，我才可以考虑做他们的副部长，不然那是毫无意义的。"（见《南方局党史资料·文化工作》，重庆出版社，1990年版第8页）。

[24] 阳翰笙：《第三厅——国统区抗日民族统一战线的一个战斗堡垒》，《新文学史料》，1981年第3期。

[25] 洪深在《抗战十年来中国的戏剧运动与教育》一文中指出："1937年的冬间，政治军事的重心，由南京转移武汉。当时'全国一十八个戏剧团体，全国几乎超过百分之九十五以上的戏剧人才，都集中在汉口'。且因上海已成为孤岛，那无形中成为全国抗战戏剧运动的最高的指挥者组织者。"（收入《洪深文集》第4卷，中国戏剧出版社，1959年版，127页）

[26] 阳翰笙：《今后的一点希望》，1938年1月30日《新华日报》，汉口。

[27] 《抗战电影》创刊号，1938年3月21日，汉口。

[28] 参考程季华主编：《中国电影发展史》（二）"影片目录"，中国电影出版社，1963年2月初版。

[29] 史东山：《抗战以来的中国电影》，《中苏文化》，第9卷第1期，

1941年7月25日。

[30] 中共中央文献研究室编:《毛泽东年谱(1893~1949)》上卷,人民出版社、中央文献出版社,1993年版,612页。

[31] 《鲁迅艺术学院创立缘起》,《文学运动史料选》第4册,上海教育出版社,1979年版,22页。

[32] 徐肖冰在《人生的转折　最初的战斗》一文中写道:"有一天,我在八路军驻山西太原办事处的一个院子里,第一次见到周恩来副主席和叶季壮同志。周副主席热情地握着我的手说:关于你要求参加八路军的事,我已经听赵品三同志讲过了,我们欢迎嘛。不过,当前在我们解放区还不具备条件开展电影工作。电影是个很好的宣传工具,等以后形势好一点,我们可以想办法把解放区的电影搞起来。现在,你还是先到前方去,到我们的部队里去看看,在那里听听枪声炮声也好。对你来说,最大的问题是我们部队里的生活比起你在电影公司里的生活要艰苦得多,恐怕很不习惯。所以,你在思想上要有足够的准备,准备吃苦……就这样,我成了八路军的一个电影工作者。"(《纪念延安电影团成立五十周年》,中央新闻纪录电影制片厂1988年版。)

[33] 《陕甘宁边区抗敌电影社成立启事》,1938年3月30日《新中华报》,延安。

[34] 钱筱璋:《延安电影团的奋斗历程》,《中国电影年鉴·1984》,中国电影出版社,1985年版,61页。

[35] 1939年11月,日本人通过前明星公司职员、汉奸邢少梅拉拢张石川与日方合作,遭到张石川的拒绝。日本人一怒之下,一把火烧毁了明星总厂。

[36] 王奇:《一年来之新华》,《新华画报》第4卷第1期,1939年1月,上海。

[37] 朱剑、汪朝光在《民国影坛》中记述:"1937年底,随着战火的逐渐远离,上海'孤岛'内的影业开始复苏。新华公司老板张善琨恢复拍片,首先开拍的是《乞丐千金》,根据《今古奇观》中'金玉奴棒打薄情郎'一段故事改编,由卜万苍编导,陈燕燕、梅熹主演;

成本很低，制作一股，但出乎意外的是上座率相当好。接下来拍的一部描写一个财迷买奖券中彩的故事《飞来福》亦很卖座。……”（江苏古籍出版社，1997年版，303～304页。）

[38] 《貂蝉》的成功，主要得益于上海的商业电影传统和张善琨成功的商业运作策略：金山等大牌明星、大做广告、完成片上加映英文字幕等等。该片从1938年5月4日～7月12日，在上海连映七十天，创下了战时影片放映的空前纪录。

[39] 参考程季华主编：《中国电影发展史》（二）“影片目录”，中国电影出版社，1981年第2版。

[40] 《茶花女》在日本公映的消息披露后，舆论哗然。各报纷纷指责该事件“是中国电影界的一大污点，也是中国文化界的奇耻大辱”，一致要求光明公司公布真相，表明态度。光明公司作出的含糊其辞的辩解，激怒了进步文化界，他们强烈要求对光明影片公司的资本来源和销售业务等种种情况进行详细调查；新光大戏院等影院则表求将停止对“光明”的其他两部影片《王氏四侠》和《大地的女儿》进行宣传，并表示愿意放弃公映权。正在这时，日本同盟社宣称：日本东宝电影公司曾派要员观察上海电影界，准备在银幕上实现中日文化提携运动。东宝代表在沪时，曾与光明影片公司方面举行会晤。“东宝”与“光明”互相提携的结果之一，是将“光明”影片《茶花女》运到日本公映，片名改译成《春姬》。日方报道揭开了《茶花女》东渡内幕。

[41] 参考程季华主编：《中国电影发展史》（二）“影片目录”，中国电影出版社，1981年第2版。

[42] 蔡楚生：《抗战后的民营电影　　当前绝大的危机 —— 并吁请电影当局和全国进步文化人的严重注意》，1938年12月11、18、26日《扫荡报》，重庆。

[43] 同上。

[44] 宣良：《每月情报》，《新华画报》，第4卷第4期，1939年4月，上海。

[45] 宣良：《每月情报》，《新华画报》，第2卷第3期，1937年3月，上

海。

[46] 蔡楚生:《战后的中国电影动态及目前的改进运动》,《文献》卷4,1939年1月,上海。

[47] 《从内部指导中国政权的大纲(1938年7月19日~22日五相会议决定)》,原载日本外务省编《日本外交年表和主要文书(1840~1945)》下卷,1969年再版本第390、391页。《中国现代史资料选辑》第五册(1937~1945)下卷,中国人民大学出版社,1989年版第250页。

[48] [日]春山行夫:《满洲文化》,日本大阪书屋1943年版第335页,转引自姜念东、伊文成等著《伪满洲国史》,大连出版社1991年版第432页。

[49] 在日本满史会编著的《满洲开发四十年史》一书中,日本研究者就认为:"满铁这个机构,并非如许多人所理解是个单纯铁路机构…… 满铁是一个奉行经济上军事上种种国家重要任务的殖民地开发机构。"见《东北沦陷十四年史》,辽宁编写组译,1988年内部交流稿。

[50] 当时日本大版《每日新闻》社主管的"全日本电影教育研究会",来伪满召开"电影教育讲习会",宣传电影教育的必要性,提出了"满洲国文化之向上由电影起"的主张。小林少佐受到启发,倡议建立"满洲电影国策研究会"。8月28日,伪满国务院总务厅情报处召开了"满洲电影国策研究会"第一次会议。会议提出该会的目的是在满洲国文化向上发展的时期,致力于电影的利用和普及,研究制定全国电影的制作、检查和统一管理等有关事项。会议确定由伪满实业部总长张燕卿任会长,日本关东军司令部副参谋长冈村少将和伪文教部次长许汝祉任副会长,小林少佐任委员长。电影国策研究会对世界各国尤其主要资本主义国家的电影发展概况和电影政策进行研究,认为美、英、德、意等国家电影政策的主要内容是防止外国电影占领本国市场、扶植本国电影的发展和促进本国影片的输出。为了实现这个目标,电影国策研究会认为要由国家投资兴建国营电影机构。至此,

伪满洲国的“电影国策”思想已基本酝酿成熟。

[51] 该议案列举的前两条理由是:“一、目前几乎没有一部电影适宜于指导教化满洲国民的,有识之士深感忧虑;二、目前满洲国内上映最多的影片为美国、上海以及日本的影片。这些影片有许多是不利于满洲国的治安工作以及国民思想教育的。对此,有必要加以迅速制止。根据这项议案,伪满洲国很快建立了电影国策审议委员会和准备委员会,分别由关东军参谋长坂垣少将和关东军参谋稻村中佐任委员长。经过两个委员会的一段工作,1936 年底,建立满洲电影统治机构的方案已经具体化。

[52] 8 月 14 日,伪满国务院以第 248 号敕令颁布《株式会社满洲映画协会法》,对“满映”的设立目的、业务范围、投资数额、所在地、股金数额及缴纳、股东权力、理事长及理事的权力、任期等,作出了明确规定。其中第一、二条是:“一、政府为制作映画,输出入及配合指导统治,俾映画事业健全发展,设立株式会社满洲映画协会。二、“满映”经营如下事业:(一)映画之制作;(二)映画之输出入;(三)映画之配给,经国务总理大臣认可,可经营前项事业之附带业务。”

[53] “满映”成立时,设有总务、业务和制作三个部,并从伪满国务院的有关部门和日本电影公司调来一批人员。1937 年 9 月 10 日前,“满映”人员正好一百人。其中除个别中国人外,全是日本人。

第二章　大后方抗战电影:历史的规定与顺应

大后方抗战电影是抗日战争时期,在国共两党合作的基础上,由中国爱国进步的电影工作者,在失守前的上海、武汉以及重庆、太原和成都等地开展的鼓动抗战、宣扬爱国主义与民族解放的电影实践。

作为抗日战争时期中国电影的主流,大后方抗战电影走过了一条艰难而又曲折的道路:既要面对日本帝国主义的军事进攻,又要面对国共两党或隐或显的政策分歧;既要解决电影物资器械的匮乏和技术手段的落后问题,又要处理电影观众不同层次的欣赏水平和电影艺术探索问题的矛盾状况。大后方抗战电影正是在这种矛盾的交错和斗争中发展起来的,无论在理论建设还是创作实践上都取得了一定的实绩。

在理论建设上,大后方抗战电影集中探讨了抗战电影的发展策略和发展方向、抗战电影的通俗化、大众化以及民族形式的问题。在创作实践上,大后方抗战电影兴起了纪录片运动,呈现出故事片纪实美学的趋向;为了适应大后方电影观众对象的实际情况,努力追求电影叙事的通俗化。以阳翰笙的电影剧作,史东山、沈西苓、孙瑜、贺孟斧、沈浮、何非光等的编导创作为代表的大后方电影,呈现出自己独有的艺术特色。

大后方抗战电影不仅是30年代中国电影文化运动在新的历史时期的延续和发展,而且以其鲜明的反侵略战争的民

族正气、大义凛然的英雄主义精神和前仆后继的战斗气概，以及中国的民族艺术风格，融会在世界反法西斯电影的潮流中。它是中国抗日战争历史的生动写照，也是中国人在战争中克服虚弱、走向坚强的成长寓言。它为中国电影提供了不可多得的历史经验和教训；它曾经遭遇的许多问题，仍然值得今人认真借鉴和思索。

第一节　抗战电影主体的形成及其衰退

一　大后方：复杂的军事、政治和文化冲突

1938年10月，武汉失守。中国电影制片厂以及大多数文化工作者都转移到重庆。抗战电影运动进入重庆时期。在以重庆为中心包括太原在内的大后方，抗战电影的创作和理论得到了相对稳定的发展，抗战电影主体得以形成。

从1938年10月到1941年12月太平洋战争爆发，抗战形势和国共关系呈现出相当复杂的局面。武汉保卫战及敌后抗日游击战的开展，迫使日军停止战略进攻，其“速战速决”占领整个中国的计划，宣告破产。日本帝国主义只好表面上改变其强硬立场，使出分裂国共合作的阴谋。早在1938年11月3日和12月22日，日本政府便先后发表第二次、第三次近卫声明，宣称“日满华三国应以建设东亚新秩序为共同目标而联合起来”，“共谋实现相互善邻互好，共同防共和经济合作”的“三原则”。[54]——这无疑是对重庆国民政府方面抛出的诱饵。

同时，1939年1月21～31日，国民党在重庆召开了以抗战和党务问题为主要议题的五届五中全会。在这次全会上，国民党当局表现出既抗日又反共的双重倾向：一方面表示要

继续抗战并联共抗战;另一方面又要"溶共"、"限共"、"防共"和"反共"。在这样的政治环境下,国民党政府对进步的和民主的抗战文艺运动和电影运动的限制,就比抗战初期显得苛刻了。[55]

针对国民党的政策,1939 年 7 月 7 日,中国共产党发表了"时局宣言",提出了"坚持抗战、反对投降","坚持团结、反对分裂","坚持进步,反对倒退"的三大政治口号。[56]1940 年 1 月,毛泽东又发表了具有历史意义的纲领性文献《新民主主义论》,对中国共产党的建国主张作了全面的阐述,并提出了新民主主义文化思想。毋庸置疑,国共两党在政策和思想文化上的分歧,都会不同程度地反映在大后方抗战文艺和电影的理论与创作实践上。

在电影方面,"中制"和"中电"都是国民党官方电影机构。尽管它们对进步电影工作者也有监视和限制,但总的说来,国民党势力除了对抗战电影在政策原则上和深层次的意识形态方面形成桎梏外,在具体的理论探讨和影片创作上,所能施加的影响就显得十分有限。此间成立的国民党"非常时期电影检查所",其检查目标主要是沪、港及苏、美等地区和国家的影片的放映,而对"中制"和"中电"的影片则过问不多。武汉时期,便有大批进步电影工作者参加了"中制","中制"的进步力量相当集中。他们注意与国民党内正直爱国、通情达理的电影工作者和电影厂上层人物沟通,争取互相尊重和团结合作。—— 他们的努力得到了回报:大后方的抗战电影,在皖南事变和太平洋战争爆发前,仍然拥有一个较为进步和相对稳定的创作环境,重庆也因此成为大后方抗战电影运动的中心地区。

1941 年皖南事变以及稍后的太平洋战争爆发后,中国国内政治、军事和经济形势急剧变化,抗战电影也随之步入衰落

境地。

早在皖南事变前，政治部第三厅就已经开始受到国民党特务机关的严密监视。国民党当局还曾要求三厅人员全部加入国民党，但遭到三厅文化工作者的一致拒绝。于是，1940年9月，国民党当局以改组政治部为名，撤销了第三厅；然而，又担心撤销第三厅后，原在三厅工作的、卓有影响的文化人士，会因此离开重庆，前往延安抗日根据地，招致国民党政府在中外声誉上的失败，只好采取羁縻政策，另外在政治部下设立文化工作委员会（简称"文委"）。文化工作委员会在周恩来的领导和郭沫若的主持下，反而团结了更为广泛的文化界人士，使抗日文化运动的统一战线更加扩大。中共南方局也主要通过文化工作委员会的共产党组织来领导文艺运动。实际上，"文化工作委员会时期的斗争，是第三厅时期斗争的继续。"[57]从1940年10月1日文化工作委员会成立，到1945年4月1日解散整整五年里，文化工作委员会利用其合法地位，领导了戏剧和电影等领域的抗战运动。但是，由于电影拍摄条件的日趋困难，为适应新的形势，文化工作委员会只好把工作重点转移到话剧领域。[58]以中华剧艺社为主体，有"中制"、"中电"大部分爱国进步电影工作者参加的、轰轰烈烈的抗战戏剧运动，再一次在大后方开展起来。[59]

皖南事变后，国民党也加强了对共产党内或其他爱国进步阵线文化工作者的限制。1941年1～4月，桂林的《救亡日报》、《国民公论》和重庆的《全民抗战》等数十种报刊，先后被迫停刊；大批抗日文化人士受到限制和迫害，大批进步书刊遭到查禁。根据1941年7月国民党中央图书杂志审查委员会印发的《取缔书刊一览》统计，从1939年到1941年7月，被国民党查禁的书刊，就达九百六十一种之多，其中绝大部分是进步书刊；除此之外，中国共产党在重庆出版的《新华日报》，成

为国民党查禁的重点报纸。他们不仅扣留发往外地的该报纸、迫害该报社工作人员,威胁订阅该报的读者,最后还打算查封该报社。1942 年 5 月,国民党中央宣传部《国家总动员法》制定了《国家总动员宣传纲要》,要求各报馆"牺牲自己的自由","绝对服从总动员法"。[60]仅仅在 1942 年,被国民党当局查封的报刊即达五百余种;相反,国民党官办的有反共倾向的报纸,却日益增多起来。当时,仅受 CC 与复兴社直接指挥或暗中操纵的就有近二百家之多。另外,为了反对共产党的抗日文艺运动,由国民党中央委员张道藩出面,发表了《我们所需要的文艺政策》。与之相配合,又创办刊物《文艺先锋》;一批宣传颓废生活方式,歌颂国民党特务,粉饰黑暗,逃避现实的反抗战作品纷纷出笼。国民党政府就是这样,采取了限制共产党抗日文艺活动和扶植国民党正统文化的两手政策。[61]

对电影界,国民党当局也采取了相同政策。1941 年 4 月 15 日,国民党中央宣传部致函中央图书杂志审查委员会,传达关于戏剧电影剧本取材和风格的指示,要求在戏剧电影剧本中"杜绝描写颓废生活和暴露黑暗","避免写杀身成仁的事迹,多写成功之士";同时还规定了奖励剧本的标准。1942 年 12 月 4 日,国民党中央文化运动委员会在重庆文化会堂举行戏剧电影界座谈会,议题为剧场问题与版税和上演税征收标准问题。到会者有张道藩、潘公展、黄少谷、罗学濂、应云卫、夏衍、张骏祥、金山和胡蝶等六十余人。座谈会上,张道藩与潘公展再次强调戏剧的剧本要写"成功的英雄人物"。1943 年 10 月,国民党当局进一步限制共产党的抗战戏剧电影运动。在由国民党中央图书杂志审查委员会公布的取缔剧本一览表中,不准出版或上演的剧本一百一十六种。当时出版的一本电影新歌集,其中有八首歌曲被禁唱。指责:《渔光曲》

“消沉劳动者兴趣，怨恨政府重税”，“无流行必要”；《胜利进行曲》中的“我们有锄头，他有坦克大炮奈我何”，“意识不正确”，应予删掉；《孤岛天堂》中“这里看不见抗战的火光”一句，“意识模糊”，应改为“这是抗战必胜的战场”；另一句“脱下你华贵的衣裳”，“有强调阶级意识之嫌”，应改为“竖起你热烈的胸膛”，如此等等。1945 年 3 月 30 日，国民党军事委员会下令，撤销了文化工作委员会。至此，以国共两党合作为基础的文化界抗日民族统一战线，已经彻底地名实俱亡了。

被掌握在国民党官方手中的“中制”、“中电”，在这样的大环境中，要进行抗战影片的制作，无疑是雪上加霜。加上早在 1941 年 8 月 1 日，日本飞机在重庆上空狂轰滥炸，“中制”的部分设施已经罹难；1942 年 1 月 13 日，“中制”技术课图片室突然起火，又烧毁大量资料，就更使抗战电影的重要制作基地“中制”元气大伤。

为了抵制真正进步的抗战影片的拍摄，国民党当局借口电影器材来源缺乏，取消了《娘子军》（孙师毅编剧、司徒慧敏导演）、《少年先锋》（孙瑜编导）、《中国万岁》（史东山编导）、《三勇士》（应云卫编导）、《大时代中的小人物》（沈西苓编剧）以及动画片《汪逆集》等的拍摄计划。这样，“中制”、“中电”表面上虽没有像西北影业公司那样关门停办，但实际上也差不多是停顿了。

从 1941 年至 1945 年 8 月抗战结束的近五年间，在这个抗战电影的衰退阶段，仅“中制”出品了《日本间谍》、《气壮山河》、《血溅樱花》、《还我故乡》和《警魂歌》五部故事片。此外还有“中制”和“中电”，各出品了《中国之抗战》和《新阶段》、《第二代》、《新疆风光》等几部纪录片。这一阶段里，抗战电影创作，无论在质量上还是在数量上，都与抗战电影的前两个阶段无法比拟。

二 "中制":探索的辉煌

1938年10月,"中制"全部迁徙到重庆,在重庆郊区观音岩重阳洞新建厂址。

"中制"迁渝后,行政领导权一直掌握在国民党手中。1941年前,郑用之任厂长,此后,吴树勋、蔡劲军和罗学静先后主持过该厂厂务。

在"中制"主创人员中,史东山、司徒慧敏、应云卫、陈鲤庭、苏怡、孙瑜等担任了编导委员;蔡楚生、沈西苓、夏衍、章泯、宋之的、陈白尘等被聘为特约编导委员;音乐方面如任光、贺绿汀、盛家伦,美术方面如张光宇,摄影方面如吴蔚云、王士珍、冯四知、姚士泉,剪接方面如钱筱璋,美工布景方面如韩尚义、姚宗汉、许珂,录音方面如郑伯璋、官质斌,演员方面如舒绣文、凤子、魏鹤龄、黎莉莉、张瑞芳、陶金、钱千里等等,大多都是中国电影界的优秀人才。由此看来,"中制"拥有一个系统的、强大的创作队伍。实际上,到1940年,"中制"便成为一个拥有演职员三百人,工友士兵一百一十六人,共四百六十六人的大后方规模最大的电影基地。这个"不但有全国最丰富的制片设备,并且拥有大量的电影技术人才"的电影制片厂,因其负起了"宣传抗战意义,唤起人民奋斗"和"制造国民的精神食粮"的重大使命,获得了中外人士的高度赞誉。[62]

为了扩大抗战电影基地,避免敌人在抗战电影的发行上进行阻碍和破坏,并使抗战电影作品顺利为海外各国接受,"中制"还在香港设立了分厂"大地影业公司"。该公司不仅利用香港的有利条件拍摄影片,还把"中制"出品发行到海内外。

"中制"本厂除制片外,还兼及全国发行并注意向欧洲、美洲许多国家输出自己的影片。据当时材料统计,在国内,平均每一部大后方影片在影院上映七十二天,观众有二十八万余

人;三年来(1938～1940),全国每天有"中制"的一部半影片在上映,全国千分之四的人买票看过"中制"的出品。在国外,"中制"共发行一百八十三个拷贝,"中制"的十八部影片在全世界九十二个城市放映过。[63]实际上,正是从抗战开始,中国电影界才第一次有意识地、大规模地注意到出品的"国际宣传"和"海外路线"问题。[64]"电影出国"作为一种理论和实践,被大后方电影界广泛而又深入地关注。这是大后方电影对中国电影史的一个重大贡献。[65]

为了让"中制"的出品得以真正面向大后方的中小城市和农村,据军事委员会政治部放映总队部统计,仅1940年上半年,第一至第七放映队,在第三、第四、第八、第九、第十、第五战区以及西昌建设区和西康等地,共放映近五百场次:观众人数共计约二百五十多万,大多为农民与士兵;这些放映地区,远至陕西、绥远、甘肃、西康以及湖南、广东、广西、江西、湖北、安徽、江苏、浙江、河南各省战地;放映的有故事片《八百壮士》、《热血忠魂》、《好丈夫》、《保卫我们的土地》、《保家乡》和纪录片《抗战特辑》、《抗战歌曲》诸集。这些努力,使"农村的大众""增加了现代智识,提高了文化程度,激发了抗战情绪,坚强了抗战意志,在宣传教育方面,获得了相当的效果。"[66]

除此之外,"中制"还附设了中国万岁剧团、中制合唱团等。中国万岁剧团由王瑞麟实际负责,团里的演员也就是"中制"演员。在戏剧工作者支持下,中国万岁剧团进行了多次舞台演出,对当时重庆的抗战戏剧运动起到了良好的呼应作用。

当然,"中制"的最大成果,还是在重庆阶段,制作完成了十二部抗战故事片、四本卡通片以及新闻纪录片和军事教育短片多部。这些作品,为大后方抗战电影的发展写下了瑰丽的篇章。"中制"1939～1945年出品情况,见表:[67]

A. 故事片

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
保家乡	1939	何非光	何非光	王士珍	英茵、于飞、罗军、王珏
好丈夫	1939	史东山	史东山	王士珍	舒绣文、陈天国、刘犁、王珏、井淼、沈若男
东亚之光	1940	何非光	何非光	罗及之	高桥信雄、关村吉夫、何非光、郑君里、张瑞芳
胜利进行曲	1940	田汉	史东山	何鹿影 陈晨、李萌、韩仲良等	陶金、田琛、郭寿定、张立德、罗军、孙坚白、杨薇
火的洗礼	1940	孙瑜	孙瑜	吴蔚云	张瑞芳、魏鹤龄、钱千里、项堃、黄田
青年中国	1940	阳翰笙	苏怡	王剑寒	白杨、陶金、魏鹤龄、钱千里
塞上风云	1940	阳翰笙	应云卫	王士珍	黎莉莉、舒绣文、周伯勋、陈天国、王斑、周峰、吴茵、韩涛、李农、井淼
日本间谍	1943	阳翰笙	袁丛美	吴蔚云	罗军、陶金、刘犁、王斑、王淼、何非光、江村、秦怡、虞静子、李青来
气壮山河	1944	何非光	何非光	姚士泉	黎莉莉、王淼、王珏、宗由、王斑、田琛、钱千里
血溅樱花	1944	何非光	何非光	罗及之 姚士泉	黎莉莉、舒绣文、白云、陈天国、李健

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
还我故乡	1945	史东山	史东山	吴蔚云（指导）韩仲良	陶金、钱千里、张翼、赵抒音、宗由、井淼
警魂歌	1945	寇嘉弼	汤晓丹	王士珍 王士英	王豪、宗由、康健、王珏、田琛

B. 卡通片

片　名	出品时间	内　容	长度	绘　制
抗战标语	1939	《军民合作》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘
抗战歌辑(五)	1939	《募寒衣》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘
抗战歌辑(六)	1939	《五月纪念歌》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘
抗战歌辑(七)	1939	《上前线》	1本	万古蟾、万籁鸣、万超尘

C. 新闻纪录片

片　名	出品时间	内　容	长度	编　辑	摄影
抗战特辑(6)	1939		8本	罗静予、袁丛美	
电影新闻(48)	1939		1本	汪中西	
电影新闻(49)	1939	重庆大轰炸	1本	王瑞麟	
电影新闻(50)	1939	北碚志愿兵出征等	1本		

(续表)

片　名	出品时间	内　容	长　度	编　辑	摄　影
民族万岁	1940		9本	郑君里(编导)韩仲良	
电影新闻(51)	1940		1本	郑君里	
电影新闻(52)	1940	缅甸访华代表团来华	1本	郑君里	
电影新闻(53)	1940	重庆春节劳军	964尺	郑君里	
电影新闻(54)	1940		1 121尺	郑君里	
电影新闻(55)	1940		1 155尺	郑君里	
电影新闻(56)	1940		1 039尺	郑君里	
中国之抗战	1945			罗静予、弗兰克·卡泼拉	

三　“中电”及其他:困境中的贡献

与“中制”不同,“中电”是国民党中央宣传部直属的电影机构。

“中电”正式成立于1934年,在抗战爆发后,由罗学濂接任厂长。随着战事的进展,先由南京迁芜湖,复由芜湖至汉口再至宜昌,最后抵达重庆。此前,“中电”曾摄制了三部抗战纪录片《卢沟桥事变》、《空军战绩》、《淞沪前线》和三部抗战歌曲片《前进》、《教我如何不想他》、《爱国歌唱》;抵渝后,先在南岸租民房作为新厂址,后又迁到市区一家公司内,并以这家公司的室内网球场作为摄影棚,开始拍摄故事片。为了吸收电影人才,“中电”也邀请了一部分爱国进步的电影工作者参加工作。1939年2月,“中电”公布了主创人员新阵容。由余仲

英、沈西苓、周克、徐苏灵、孙瑜和潘孑农组成编导委员会；演员则有白杨、江村、高占非、孙坚白、魏鹤龄和顾而已等三十一人；摄影网分西南、华南、华中、西北和华北等几个大区。整个抗战期间，“中电”厂长一直由罗学濂担任。随着时局的发展，到1941年时统计，这时的“中电”有编导五人，演员二十余人，技术工作者六十余人以及其他事务人员共一百余人。重庆期间，“中电”以拍摄新闻纪录片为主，其次才是故事片。共计拍摄故事片三种，抗战实录新闻片六种，新闻报道片三十一种，新闻特号十七种，歌唱片二种，纪录片十种。见表：[68]

A. 故事片

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
孤城喋血	1939	徐苏灵	徐苏灵	王雨生	柏森、包时、白云
中华儿女	1939	沈西苓	沈西苓	洪伟烈	赵丹、康健、施超、陈依萍、顾而已、白杨、魏鹤龄
长空万里	1940	孙瑜	孙瑜	洪伟烈	白杨、高占非、王人美、金焰、魏鹤龄、顾而已、施超、李纬

B. 新闻纪录片

片　名	出品时间	长　度	编　辑	摄　影
东战场	1938	3本	徐苏灵	
克复台儿庄	1938	2本	潘孑农	
抗战第九月	1938	5本	潘孑农	
苏联大使呈递国书	1938	1本		
武汉专号	1938	1本		

（续表）

片　名	出品时间	长 度	编　辑	摄 影
中原风光	1938	1 本	赵汎	
抗战建国一周年	1938	2 本		
敌机暴行及我空军东征	1938	1 本		
刘甫澄上将移灵	1938	1 本		
重庆的防空	1938	2 本	赵汎	陈嘉谟
黄自教授遗作选集	1938	3 本	周克、潘孑农	
活跃的西线	1938	3 本	潘孑农	汪洋
重庆专号	1938	1 本		
胜利的前奏	1939	3 本	余仲英	
廿八年一月十五日敌机滥炸重庆	1939	1 本		
廿八年五月三、四日敌机滥炸重庆	1939	2 本		
成吉思汗移灵	1939	1 本		
中国新闻第 65～67 号	1940			
抗战中国	1940			
西藏巡礼	1940	10 本	徐苏灵(编导)	陈嘉谟
新阶段	1941	5 本		
第二代	1941	5 本	潘孑农(编导)	
新疆风光	1943		徐苏灵(编导)	汪洋

可以看出，“中电”无论在企业规模、电影队伍，还是在创作实践上，都比不上“中制”；但尽管如此，它仍是抗战时期中国大后方的一个重要的创作和制片基地。

大后方电影制作机构，除“中制”、“中电”外，还有西北影

业公司。西北影业公司原设在太原，是由阎锡山投资，在山西省政府扶植下开办的，成立于1935年5月，当时，没有什么重大的举动。1938年5月，西北影业公司内倾向进步的人士，在与当时在政治部第三厅任主任秘书的阳翰笙取得联系后，邀请戏剧电影工作者瞿白音、沈浮和贺孟斧等加入西北影业公司。太原失守后，公司由太原迁徙西安，后又移至成都。在成都，公司以租来的一家旧官僚住宅为厂址，并在院中搭了一个简陋的摄影棚，开始影片拍摄工作。这时，西北影业公司的编导有沈浮、瞿白音、贺孟斧等；摄影、录音和美工有杨霁明、陈晨、程默、姚俊初、秦威等；演员有吴雪、谢添、欧阳红樱、金淑芝、杨琼等。成都期间的西北影业公司隶属于西北第二战区司令部，其活动经费不及"中制"的二十二分之一和"中电"的六分之一，工作人员加上事务人员总共也不超过五十人。规模不大，出品也不多。但是，在1938年迁往成都至1940年被阎锡山下令停办的一年多时间里，西北影业公司摄制的长纪录片《华北是我们的》和故事片《风雪太行山》、《老百姓万岁》(未完成)，都是采取抗日根据地战斗、生活的独特题材；并因此受到爱国进步舆论的赞赏，成为大后方抗战电影的又一支力量。西北影业公司出品情况，见表：[69]

A. 故事片

片　名	出品时间	长度	编剧	导演	摄影	主　演
风雪太行山	1940	7本	贺孟斧	贺孟斧	杨霁明	谢添、欧阳红樱
老百姓万岁	1940	未完成	沈浮	沈浮	陈晨	吴雪、金淑芝

B. 新闻纪录片

片　名	出品时间	长度	编　辑	摄影
绥蒙前线	1939	2本	贺孟斧	
华北是我们的	1939	6本	翟白音	陈晨
在太行山上	1940	2本	贺孟斧、秦威	

大后方还有几家国民党官办制片机构:教育部电化教育委员会、国民党中央宣传部国际宣传处和金陵大学理学院电教系。这是几家专门拍摄16毫米小型影片的制作场所,它们所摄《抗战中之重庆》、《法币》、《新四川》、《桐油》和《新西康》等新闻纪录教育片,不在影院公映,只作为学校里的补充教材以及用于对乡村民众灌输知识的辅助工具,少数用于国际宣传。1942年1月1日,隶属于国民政府教育部的中华教育电影制片厂成立,该厂以专门拍摄教育影片、推广电化教育为宗旨,厂长李清悚。计划筹建的教育电影学院(拟附设于教育部社会教育学院内),由于种种原因未能实现。

总的看来,以"中制"、"中电"和西北影业公司为主要代表的抗战电影实践,把大后方的抗战电影运动推进到了一个相对繁荣的新境界。在创作上,与抗战初期电影作品故事简单、技术粗糙、宣教意味过浓不同,这一阶段的抗战电影作品,取材更加广泛,而且在叙事手段和影像造型等方面,也开始了新的探索。[70]更为重要的是,电影工作者们为了适应大后方广大农村和部队观众的欣赏水平,逐渐创造着一种通俗化的中国影像语言和电影叙事方法,从而,使抗战电影创作,在抗战时期中国电影创作中,显示出新颖、鲜活和独特的生命力;追随着"电影放映总队"和"中电流动放映队"的踪迹,抗战电影抵达了过去中国电影从未抵达过的、大后方许多僻远的城镇乡村和前方军营,发挥了抗战电影的宣教功能。抗战电影创

作与小说、诗歌、戏曲、音乐等文学艺术形式一起，也得到了评论家的肯定与赞誉："我们已经战争了四年。四年中间，我们民族的最优秀的分子，用他们的血写下了英勇悲壮的史诗。我们优秀的作家以及无数的青年文艺战士，也尽了最大努力，要为这伟大的时代，伟大的民族解放的斗争，留下了真实的纪录来。在小说、诗歌、戏曲、音乐、电影文艺各部门中，我们虽然不敢说已经有了怎样伟大的作品，但我们敢断言，优秀的忠实的作品，是并不缺乏的。"[71]确实，对抗战电影创作来说，"优秀的忠实的"这一断语并不过分。

第二节　抗战电影的理论建设

大后方抗战电影的理论建设，是在抗日战争这种非常状态的历史环境下实施的。战争初期"关于国防电影之建立"的讨论以及战争中期关于"中国电影的路线"的讨论，是大后方抗战电影理论建设中的两次重要活动。关于抗战电影的发展策略和发展方向的讨论，不仅充分显示了大后方抗战电影理论建设的阶段性特征，而且，以其涉及层面的相对广泛和讨论问题的相对深入，代表了大后方抗战电影理论建设的主要功绩；与此同时，贯穿整个抗战时期的，关于抗战电影通俗化、大众化和民族形式创造的问题，则与当时文艺界探讨的普遍理论问题互相呼应，并对抗战电影实践产生了重要的影响。抗战电影的理论建设，充分显示了战争状态下，中国电影理论建设的特殊状况和特殊要求，同时也是中国电影理论发展的一个重要阶段。

一　抗战电影的发展策略

1938年1月29日，中华全国电影界抗敌协会在武汉成

立。在其会刊《抗战电影》创刊号上,抗战时期大后方第一次较大规模的电影活动——"关于国防电影之建立"的讨论得以展开。这是一次关于抗战电影的发展策略的讨论。在这次讨论中,阳翰笙、史东山、袁牧之、应云卫、刘念渠、费穆、王瑞麟、尹伯休、姚苏凤、金擎宇、袁丛美、唐瑜和弃扬等人撰文发表了意见和建议;这些意见和建议,深入到抗战电影制作、发行放映和抗战电影批评等许多领域。

刘念渠、袁牧之、阳翰笙、尹伯休、史东山和姚苏凤等人,从各个角度论证了"国际电影"(即抗战电影)摄制的紧迫性,并提出加快摄制"国防电影"的具体意见。刘念渠认为,"国防电影"有"宣传民众、教育民众、组织民众"的使命,为了"真实的产品",必须争取时间,"尽快干!"袁牧之则从电影艺术独特的直观性和广泛的群众性观点出发,论述了加紧摄制抗战电影的重要性。两篇文章既强调了摄制抗战影片的紧迫性,又明确提出了抗战电影作为宣传武器,煽动民众投入抗战的重大使命。除此之外,唐瑜、阳翰笙等人还对抗战电影的内容和形式,提出了一些很好的意见。唐瑜认为,决定战争胜负的战场,将在乡村而不是在都市,因此,抗战电影的题材和主题,"应该是在发动农村的自卫战游击战这一面"。王瑞麟则批判了"市民电影"的腐朽内容和庸俗猎奇的形式,强调抗战电影"要扫除卖弄噱头,取巧,新奇等西洋镜,拿拳头代替大腿,呐喊成为歌曲","除了'实感',还是'实感',不要欺骗",要"把现在的话、事、动作,毫不润色的托出来"。阳翰笙从现实主义和民族化、大众化的角度,对抗战电影的内容、体裁样式和表现形式等发表了意见。他认为:"国防电影的内容,得现实化,应多面的去反映我们在抗战中的生活,把我们民族的欢喜与悲愁,愤怒与狂热,活泼泼地从影片中再现出来。国防电影的形式,应该简洁化。应迅速的摄制、迅速的放映。因此,我们应

该注重新闻片，注意短简的故事片，注重标语卡通、歌唱短片。”他还提出，要努力使上海“孤岛”等地未遭受敌人摧毁的公司“不要再制作带有麻醉性的作品”，政府所建立的制片厂“不应该以营业为目的”。这些观点顺应了抗战形势对抗战电影的要求，直接影响了武汉阶段抗战故事片以及新闻纪录、标语卡通和歌唱短片的摄制。

在这次讨论中，一些电影工作者针对战时电影宣传作用以及战时电影观众群已由都市市民转向村镇民众和兵士这一特点，提出：抗战电影在发行放映上，应该对内面向村镇、部队，对外面向国际社会，以扩大抗日反帝宣传的影响。阳翰笙指出：“应该建立全国放映网，组织一百几十的放映队，使我们的工厂农村和兵营，经常都能够有我们的电影的活动。”尹伯休认为：“我们的出品应尽可能多多推广到国际间去；在国内公映，要不仅限于城市的影戏院，应该多多组织巡回放映队，普遍地在前后方各省各县区各乡镇农村中去放映。”抗战开始后，大后方电影观众对象向农村和士兵的转换，实际上已经改变了中国战前电影观众集中在上海、北平、天津、广州几个大城市和沿海中等城市的传统格局。这一显著的变化，自然也会反映到关于抗战电影发展策略的讨论中。

弃扬发表的《今后的电检与影评》一文，对抗战电影的批评标准提出了自己的看法。他认为：“一切有利于煽动民众，组织民众，教育民众抗战和暴露日寇暴行作为题材的影片，我们都应该予以最高的评价与广大的宣传”，“在另一方面，对一切于抗战有反意义的电影作品，影评者为着不使纯洁的观众去蒙受到毒害，因而影响到抗战的意志，我们一定要严格地执行它的任务，去指示出这些麻醉的悲观情调的制作者之阴谋与毒计，同时更要在演出与营业上给予最大的打击！”“我们要制裁一切胡闹的醉生梦死的与抗战无关的电影作品！我们要

扑灭一切于抗战不利的、反战的,会引起人们悲观的电影作品!"这种观点,标志着以抗战功利为主要标准的抗战电影批评的建立,带有鲜明的时代特征。

这场"关于国防电影之建立"的讨论,是战前关于"国防电影"讨论的延续。讨论中所阐述的基本观点,是对中华全国电影界抗敌协会成立宣言中所提出的使电影"服务于抗战宣传",让电影"深入军队、工厂和农村中去"等精神的具体化;符合中国共产党主张的全面抗战路线,也与毛泽东关于"新闻纸、出版事业、电影、戏剧、文艺,一切使合于国防的利益"[72]的倡导相一致。讨论将关注的重心,从战前对创作题材的丰富性、国防电影创作方法的探索、国防电影创作风格、形式和种类的多样性以及国防电影艺术质量的提高等领域,转移到探讨抗战电影的单一使命,探讨抗战电影的抗战内容、大众形式以及观众对象等领域,从而使中国电影的理论目标发生了位移。——战争使电影理论演变为指导电影发展的行动纲领。中国电影理论由对创作规律的观照转向了对政治使命的阐发,这一巨大的转向,确实是战争时代的要求,具有着毋庸置疑的历史进步性;但是,也应当看到,战争延宕了中国电影理论的发展,也延宕了中国电影的创作实践。由于这种战时电影理论的引导,大后方抗战电影,在题材、主题和影像风格等领域,始终未能深入到更深刻和更新颖的层面。

二 抗战电影的发展方向

随着时间的推移,至重庆阶段,抗战电影理论获得了向深度掘进的契机。电影界开始相对客观冷静地总结战争初始和武汉阶段电影发展的经验教训。他们既肯定了此前抗战电影贡献于抗战宣传的巨大业绩,"使娱乐变成了教育","使闲散悠逸变成了勇敢进取"的历史进步,又对抗战电影的抗战宣传

"都是千篇一律的描写战争"的现象表示不满;[73]还对电影界"如何动员全体的电影业从事制作各种内容的抗战电影以及如何改变初期呆板的纪录影片,加强地、活泼地运用'开麦拉眼睛'等"问题进行思考,[74]这一切,无疑对重庆阶段抗战电影的理论和实践起着积极的引导作用。

战争进入相持阶段时,抗战电影创作在相对稳定的环境中取得了新的成绩,但国共两党既相互合作又相互斗争的复杂关系,也使大后方的电影形势,显得更加错综复杂。正是在这种形势下,1940 年 10 月 5 日,重庆的中国电影出版社在中国电影制片厂的花园茶座,主办了关于"中国电影的路线"的讨论。这是一次关于抗战电影何去何从的、有关抗战电影发展方向的讨论。参与讨论者多达四十六人,他们是:孙师毅、史东山、沈西苓、冯天佑、杨邨人、宋之的、辛汉文、朱纪仁、王绍清、尹伯休、罗髻渔、徐苏灵、郑君里、陈鲤庭、凤子、李宁、刘念渠、舒宗桥、戈今、鲁沙白、李昭大、王厉东、江村、陈超汉、孟君谋、徐志刚、徐步、何酩生、刘桐生、郁文哉、黄序龙、彭启一、韩德溥、王晋笙、戈宝权、王瑞麟、包时、白杨、顾而已、郑用之、金擎宇、王平陵、何非光、葛一虹、潘孑农、罗静予。这个名单,几乎包括了当时重庆电影界两个党派和各方面的主要人士。1941 年 1 月 1 日创刊的《中国电影》杂志,发表了这次座谈会的记录。此后,在该刊物第二、三期和其他报刊杂志中又陆续刊载了一批文章。[75]这次座谈会的讨论和这批文章的发表,是大后方继"关于国防电影之建立"的讨论后的又一次重大的理论举措。它将关于抗战电影的讨论,由发展策略的层面演进到发展方向的层面,从而推进了抗战电影理论的发展。它所提出的观点,既反映了重庆阶段电影界抗日民族统一战线内部在电影建设上的一致性,也反映了国民党和共产党两条路线在电影建设上的重大分歧。

代表国民党统治利益的电影主张，由郑用之的《抗建电影制作纲领》和《民族本位电影论》集中体现出来。[76]这两篇文章的理论出发点，都是建立在国民党的“抗战建国”和三民主义信仰基础之上，具有鲜明的国民党“党性”原则。在《抗建电影制作纲领》一文中，作者提出了“抗建电影”的口号。文章认为：“抗建电影”的任务和特质，就在于“担负记载新中国诞生的艰苦的过程及抗战建国组织中各部门机构的活动”以及“抗建本身的伟大动作，与这伟大动作所引起的影响及效果”。在制作上，“抗建电影”“多以反侵略为经，艰巨缔造出新中国的诞生为纬”。文章把“抗建电影”的题材划分为“抗战之部”与“建国之部”，“抗建电影”应暴露日寇与汉奸的罪恶、歌颂民众士兵的抗战热情和业绩；又要“宣扬我民族领袖坚苦卓绝精忠卫国之伟大精神”。发扬“礼义廉耻、忠孝仁爱、信义和平及所有我民族固有优美道德”，表现“一切新生活运动条目之实施”，“三民主义、建国方略及一切总理遗教之施行”。可以看出，“抗建电影”是一个具有浓厚国民党官方色彩的电影口号。它所强调的重心不在“抗战”，而在“建国”；不在于反抗日军侵略的革命民族主义，而在于加强国民党统治的“三民主义”。除此之外，作者在《民族本位电影论》一文中，又提出了一个“民族本位”的概念。文章中解释：“一个民族有一个民族自己的生活，一个民族有一个民族的风俗习尚，有他自己的历史的传统和现在生活方式。因之，形成这个民族特有的民族风格和民族气派。表现在电影上，便需要通过一种能够适合此民族风格和民族气派的特定手法和样式，以构成一种特质的，足以表现民族生活特色的为自己民族绝大多数所喜爱的题材，用自己民族的演员，表演给自己民族的观众看的。”表面上看，文章是在提倡电影的民族性特点，与当时文艺界及电影界关于民族形式讨论中的某些进步观点相类似，但是，一旦联系到

当时电影发展的实际，就能看出，这个概念与“抗建电影”口号一样，显露出了鲜明的国民党官方意识形态的色彩。文章在论述到“民族本位电影”建立的迫切性时指出：“我国处于次殖民地的地位，在复兴民族的浪潮中，在建立三民主义的新中国的标帜下，在抗战建国的艰苦过程里，在启发民智、扫除文盲的教育原则上，我们更不能忽视电影这一新生的有效工具。”进而提出：“中华民族固有的优美道德如礼、义、廉、耻、忠、孝、仁、爱、信、义、和、平等，本是东方文化的基本特质，并将是民族本位电影的整个内容。”这些观点，是蒋介石倡导的“新生活”的主要内容，无疑可以看作是30年代“民族主义电影”、“教育电影”观念的继续。郑用之的这两篇文章以及其他一些具有国民党官方意识形态色彩的电影理论，[77]代表了处于统治地位的国民党的权力利益，对抗战电影创作尤其1941年后的抗战电影创作产生了相当深入的影响，此后拍摄的《血溅樱花》、《警魂歌》等作品，便在一定程度上体现了这种电影观念。

在对抗战电影“路线”的探讨中，与官方意识形态的电影主张不同的，是大多数电影工作者采取机智策略所发表的言说。囿于现实环境，他们不可能与官方电影主张作正面冲突，只好把电影的“国策”和“路线”问题悬置起来，认真探讨抗战电影的创作原则、艺术规律和面临的现实困难等“实践的问题”——这种做法，既曲折地表达了抗战电影理论坚持进步的精神内涵，又巧妙地消解了国民党官方电影理论话语的权威，为抗战电影理论写下了特殊的一章。

首先，在抗战电影的创作原则方面，电影工作者将文艺理论的普遍性成果，运用到电影理论中来，强调了抗战电影的真实性原则和现实主义的创作方法。刘念渠认为，如果我们认识到电影是一种艺术，“把握住艺术的社会任务”，“使每一部

电影都是现实主义的作品",就能够"反映现实、预示将来",是可以走向一条"光明的道路"的。郑君里从新闻纪录片广受观众欢迎的事实出发,指出:"以'真实'为立足点的作品,恰好又是我们国内广大的农工兵观众层所迫切需要的。"孙师毅也说:"我们要在最能接触广大群众的电影上来反映本国人民最最真实的思想和生活!"可见,他们是从电影与人民群众的联系的角度来考察电影的,与上述以官方意志要求电影有着明显的不同。

同时,史东山在总结1940年大后方各厂的电影出品时,对"常常有不够真实的人物或事件的表现"以及"旧浪漫主义之残余的气息"表示不满。从现实主义创作方法和真实性原则入手,刘念渠还提出了"在银幕上创造典型"的论题。他认为:"单有曲折而动人的故事或单有积极的现实的主题,即使是'全体明星合演',也不能使电影像文学与戏剧部门中的伟大作品或演出一样的获得永久的生命。""如果电影剧作者、导演和演员都不了解创造典型,或不能创造典型,艺术所达到的不过是形式上的成就而已。""现实主义"、"真实性"和"典型"这些概念,都是马克思主义文艺理论的基本概念,虽然,限于当时的历史条件,电影工作者不可能对这些问题进行深入的理论探讨,更不可能与电影实际发展密切结合起来,然而这些问题的提出,仍然可以作为对"抗建电影"和"民族本位电影"论的一种反拨;这种观点,不仅开拓了抗战电影理论新的领域,而且深化了1936年前后"国防电影"讨论的理论品格,为大后方的抗战电影运动增添了新的内容。

在抗战电影的具体艺术规律方面,孙师毅提出了题材问题。他认为不可把抗战的电影题材"看得那么狭",问题的关键,"决不在于写什么,""倒是在于怎么写"。凤子探讨了舞台表演与电影表演的异同,认为从事舞台表演的电影的艺术工

作者，如果“以一种从生命中追求更高的生命之真诚的虔心”，“以一个在生活中体味生活之冷静的艺术的表演”，是一定会有“新的建树”的。徐迟从提高有声影片的艺术性出发，呼吁重视电影的语言艺术（主要是电影的对白语言艺术），期待一种“生动的”、“活的”、“深刻地有力量”的对白出现。如此种种，对抗战电影艺术规律的强调和研究，也标志着抗战电影理论的深化。也就是从这里开始，中国电影理论再一次由对政治使命的阐发转向对创作规律的观照。它与1936年前后的“国防电影”理论相勾联，促进了中国电影理论的发展。

除此之外，在抗战电影讨论中，沈西苓还谈到了抗战电影所面临的现实困难：“我们电影界目前最大的困难，是经费太少、工作太重。除了制片外，实际上放映机的缺乏是一个严重的问题，而制片方面的困难也极为显著，精焊短小的片子影戏院不需要，大片子摄制的时间、经费都不容易允许。导演、演员的生活多感艰苦，要想出门旅行考察，甚至下乡体验农人大众的实际生活，时间经费都有问题，在这样的情形下要想求进步恐怕是很不容易的。”沈西苓的讲话，带有某种批判现实的意味，也从侧面表现出对国民党官方电影路线的讥刺。

总之，大后方关于抗战电影发展方向的探讨，既反映了国民党当局的权力意志，又反映了大多数电影工作者的理论素质和迫切要求。尽管有待于进一步辩论和深化，但作为中国电影理论发展历程中不可或缺的一环，仍然值得认真地研究。

三　通俗化、大众化和民族形式

关于电影的通俗化、大众化和民族形式创造的问题，是贯穿整个抗战时期的，为大后方电影理论工作者们所始终关注的重要理论问题。

战争迫使中国电影的中心，由上海、北平等大都市转移到

内陆后方各地,电影的接受对象也主要由都市市民转向了民众和士兵。“电影下乡”、“电影入伍”和“电影出国”成为当时的现实。同时,旧有的电影内容和形式与新的电影观众群体之间,也产生了不小的矛盾和裂隙。如何克服这一现象,就成为大后方电影制作和电影理论的当务课题。抗战电影通俗化、大众化和民族形式创造的问题,便是在这种情势下,摆在了人们的面前。

应该说,通俗化、大众化和民族形式各问题之间,是密切相关又互有差异的。通俗化、大众化要求艺术作品从内容到形式达到通俗易懂和为人民大众喜闻乐见的程度;民族形式则要求,民族的艺术在表现本民族社会生活的创造中,形成能显现本民族特色的独特的形式。通俗化、大众化的文艺作品,必然是民族化的作品;但民族化的作品,不一定都是通俗化、大众化的。因而,对抗战电影来说,在通俗化、大众化的基础上寻求中国电影民族形式的创造,不失为一条两全其美的方略。在1940年10月发表的《中华全国电影界抗敌协会致苏联电影界书》一文中,大后方电影界便从这个角度,谈到了如何处理两者之间关系的问题:“现在我们一面在理论上寻求中国电影应有的民族形式,一面是使实际工作尽量趋于大众化、通俗化。”[78]从此以后,通俗化、大众化和民族形式创造的以及它们之间的关系问题,便成为大后方电影理论界经常讨论的话题。

在通俗化、大众化的问题上,宋之的指出:“通俗”既是内容问题又是形式问题,为了调和观众与电影技术发展的矛盾,他认为以“优良的制作技术”和“农民大众的生活”为制作标准,电影的“通俗化问题”是能得到解决的;[79]杨邨人更是直接提倡所谓“通俗化”、“大众化”的“农村影片”,认为“农村影片”在取材上最好是农民“所闻以至于喜闻乐见的事物”,并且

最好是“农民自己的故事”，在故事情节的编制上，也必须“使文化水准低下的农民，能够领会，能够欣赏，从而发生宣传教育的效能”，在导演手法上，“农村影片”必须“浅易、通俗、避免‘都会影片’应用的摄影法”。[80]尽管颇多创意，但这些观点都没有将“通俗化”、“大众化”的问题提高到探讨民族形式创造的理论层次，因而往往显得捉襟见肘，并常为电影“民族形式论”者所诟病。[81]

但是，电影“民族形式论”者也不自觉地走入了另外一个误区。他们利用文艺界关于民族形式探讨的成果，指出了中国电影民族形式的创造原则，但在处理“通俗化”、“大众化”和“民族形式”之间的关系问题时，由于思维的简单化，使其理论形态显得过于空泛。葛一虹对抗战电影中的抗战英雄类似“好莱坞制出来的武侠片中的英雄与美人”的现象，提出了批评，并据此指出：“民族形式并不等于旧形式。它是我们新思想、新感情所赖以最好表达的一种形式。”[82]向锦江也强调，电影的民族形式“必须是抗战时代中国社会经济大现实的反映形式”，如果我们的电影工作者“能够以现实主义艺术观为中心思想，忠诚地从抗战中采取故事，完成典型，那样的故事，必然是‘新鲜活泼’的；那样的典型，其意识、行动、语言……也必然是充满‘中国气派’、‘中国作风’的。观众看到如此真实的艺术，便不得不‘喜闻乐见’（因为银幕上的种种和实生活所见完全符合，观众会觉得亲切，备受感动），这样的影片也就创造了‘民族形式’了。”[83]应该说，仅仅从理论形态上来看，这些观点是较为成熟的，但是，它忽略了中国电影格局刚刚从都市转移到乡村和内地城镇的事实，也忽略了电影这一种新型艺术形式的特殊规律，因而，缺乏应有的说服力。从“通俗化”、“大众化”走向“民族形式”，并非一挥而就的，过于实用化的理论或过于高蹈的理论，都无法解决这一极其重要而又极

其复杂的课题。

大后方电影理论界关于抗战电影通俗化、大众化和民族形式创造问题的讨论，是对当时中国整个文艺运动思潮的积极呼应。早在抗战初期，“文章下乡，文章入伍”就形成一股新的文艺潮流。在这股潮流中，不仅“左联”时期即已提出的大众化问题，重新引起了人们的注意，而且，通俗文艺的主张和实践也曾一度引起人们的强烈兴趣。从1938年上半年到1939年下半年间，文艺界发生了关于文艺通俗化、大众化问题的讨论，茅盾、胡风、周扬、老舍等人均参加了讨论。这是“民族形式”论争的前奏。1938年10月，毛泽东提出了“把国际主义的内容和民族形式”“紧密地结合起来”，创造“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的主张。[84]这一主张的提出，不仅给长期以来关于文艺大众化问题的讨论和实践昭示了一种新的方向，而且还引发了一场关于民族形式问题的广泛讨论。这场讨论从延安发起，在各抗日根据地和国统区展开，并逐渐引起广泛论争，前后延续了一年多。1941年初，戏剧界关于戏剧的民族形式问题，也曾一度引起过热烈的讨论。电影界关于通俗化、大众化和民族形式问题的探讨，无疑从文艺界的有关讨论中吸取了理论营养；这一探讨，提高了大后方抗战电影的理论水准。但是，由于对文艺界的各种理论和观点，电影界还没有足够的理论能力去消化；由于电影界自身对电影的特殊性质及其理论素质，还没有十分清醒的认识，大后方电影界关于通俗化、大众化和民族形式问题的讨论，还停留在概念的盲目引进和思考的浅尝辄止的地步，因而不可能对抗战电影的创作产生深入的影响。

总的看来，大后方抗战电影的理论建设，成就与缺憾共存。它表明：在战争期间，在严峻的军事对抗和复杂的政治冲突环境下，认真吸收文艺理论的成果，总结中国电影理论和批

评的历史经验和教训，从抗战电影发展的实际出发，从电影本身的规律出发，建构一套比较完整的、系统的电影理论体系，是很难有所作为的。实际上，这也是大后方抗战电影理论建设的必然命运。

第三节　抗战电影的创作实绩

战争不仅改变了中国电影的历史进程，也广泛而又深刻地制约着抗战电影创作的面貌。在很大程度上，战争扼杀和阻止了战前电影创作的艺术探索和审美追求进程，使电影创作纳入了为战争服务的轨道。但也正因为如此，它得到以特殊的方式成就战争时代的电影艺术和电影美学的历史机遇。纪录片创作的兴盛和故事片创作中纪实美学的凸现，就是抗战电影中的两个最主要特征，并为中国电影艺术的发展作出了独特的贡献。同时，大后方抗战电影在叙事上的通俗化追求，也为以后中国电影创造鲜明的民族风格，提供了一定的经验和教训。

一　纪录片创作的繁盛

中国新闻纪录片的拍摄，开始于电影传入中国不久。1911年辛亥革命和1932年一·二八战争期间，出现过拍摄新闻纪录片的热潮，并且拍摄了一些较有意义的作品，但总的来说，抗日战争全面爆发前，中国新闻纪录片，并没有受到电影工作者的重视，没有严格意义的艺术追求，也很少大批量生产，仍处在应时创作、即兴选材、产量很小的阶段。中国新闻纪录片只是作为故事影片的附庸，因而也不可能形成自己独特的审美意蕴和影像风格。[85]

抗战爆发后，由于宣传鼓动的需要和电影观念的相应改

变,中国电影工作者们,终于走出摄影棚,走到前线和民众中去,开始有组织、有规模和有目的地进行抗日新闻纪录片的拍摄,兴起了一场轰轰烈烈的新闻纪录片创作热潮。在中国电影史上,中国的新闻纪录片第一次与故事影片分庭抗礼,并作为抗战时期中国电影创作的主流片种,拥有了自己的美学风格及其逐步演变的历史。

纪录片热潮的兴起,是以大量的、品类繁多的新闻纪录片的拍摄为重要标志的。仅在1937年,从南京迁移到芜湖的"中电",就拍摄了《卢沟桥事变》、《淞沪前线》、《空军战绩》、《爱国歌唱》、《前进》和《教我如何不想他》等六部八本新闻片;设在汉口的中国电影制片厂也拍摄了《抗战特辑》第一、二集和《电影新闻》第41~43号等五部十二本新闻片。这些新闻片,及时地记录了七七事变和八·一三战争及此后的抗战动态、上海的难民救济工作、八路军平型关大捷以及各月抗战局势等抗战初期重大的军事活动和抗日军民的战绩、事迹。进入1938年,重庆的"中电",也开始继续制作抗战新闻片和纪录片,出品了《东战场》、《克复台儿庄》、《抗战第九月》、《苏联大使呈递国书》、《敌机暴行及我空军东征》、《刘甫澄上将移灵》等新闻片和《中原风光》、《抗战建国一周年》、《重庆的防空》等纪录片。汉口时期的"中制",则拍摄了《抗战特辑》第3~5集、《电影新闻》第44~47号、《抗战号外》第13号和《七七抗战周年纪念》、《和平之应声》、《南京专号》、《郝军长哀荣录》、《天主教大弥撒》和《精忠报国》等新闻片,记录了以武汉为中心的抗战形势和政治、军事、宗教等活动。为了拍摄这些作品,仅仅"中电"的摄影师,就"遍布于每一个战区",还"常驻"于华南、武汉和军事航空机关。[86]与手拿武器的士兵一样,电影工作者手提摄影机活跃于抗日战场。正因为这样,在当时,人们总结抗战一年后中国电影的成绩时,将"抗战的纪

录影片”作为本年中国电影的主要代表:“假如问这一年来中国有什么电影的话,那么,我想应该回答是:抗战的纪录影片。”[87]肯定了抗战新闻纪录片在抗战电影创作中的突出地位。

应当说,抗战初期的新闻纪录片,内容比较单薄,技术比较粗糙,艺术性也不强,还有标语口号的痕迹;但是,因为它的内容,与战争大时代的风云变幻紧紧地结合在一起,仍然以它同仇敌忾的激情吸引了观众,激发了观众心中蕴蓄已久的抗日爱国热忱。尤其是由潘孑农剪辑的两部纪录片《我们的南京》和《活跃的西线》,更以比较精细的摄影、流畅的剪辑和音响与画面的有机融合而独创一格;真实性和煽动性的有机糅合、中国自然风景与残酷时事政局的强烈对比,使影片得到了评论界的广泛关注和赞誉。[88]

战争进入相持阶段后,以重庆的“中制”、“中电”和成都的“西北”为代表的大后方抗战新闻纪录片创作,也进入了一个相对繁荣的时期。从1939年到1941年,“中制”拍摄了《抗战特辑》第6集、《电影新闻》第48~56号和《民族万岁》等新闻片和纪录片;“中电”拍摄了《二十八年五月三、四日敌机滥炸重庆》、《成吉思汗移灵》和《胜利的前奏》、《抗战中国》、《西藏巡礼》、《新阶段》、《第二代》等新闻片和纪录片;西北影业公司拍摄了《华北是我们的》和《在太行山上》两部纪录片。其中,《华北是我们的》、《民族万岁》和《西藏巡礼》,可认为是大后方纪录片热潮中涌现出来的代表作品。

长纪录片《华北是我们的》(六本),由陈晨摄影、瞿白音剪辑并撰写解说词,1939年年底,由西北影业公司完成并上映。这是西北公司迁成都后的第一部作品。《华北是我们的》以中国共产党领导的、晋东南抗日根据地第一次反扫荡斗争前后时期的军事、政治、经济和文化各方面的真实纪录,表现了当

时华北战场的形势,抗日民族统一战线的情况,华北抗日根据地的经济建设、文化建设、政权建设和群众组织,并以主要的篇幅反映了根据地军民的英勇抗战,特别是1939年4月晋东南根据地军民抵抗日军以三万兵力发动的九路围攻的第一次反扫荡斗争,拍摄了八路军一二九师在这次反扫荡中的战斗和根据地广大群众、民兵的拆城破路、清室空野、协同八路军作战以及这次反扫荡的胜利。应该说,这是一部力图全景式地、立体地表现华北抗战和根据地生活的长纪录片。在大后方,以这样集中的篇幅,来展现共产党领导的抗日根据地的斗争,这还是第一次。它还突破了此前抗战新闻纪录片大多停留在对一个单一现象和具体事件的报道纪录层次,而传达了现实事物之间的联系,使观众对于抗日根据地有了比较全面的了解——影片正好体现了大型纪录片才具有的特点。可以说,《华北是我们的》实现了中国新闻纪录片由短片到大型纪录片的成功转换。尽管,由于"技术上的贫困"和拍摄条件的限制,《华北是我们的》还存在"画面模糊"、"音响不自然"以及艺术上"缺少有机的组织"等缺点,[89]但由于它"深刻地传达了真实的事迹",[90]"有着强度的时间性与浓度的政治性"[91]而被认为是抗战纪录影片的"一种可喜的收获",[92]有的评论甚至称它为"抗战电影的里程碑"。[93]《华北是我们的》于1939年夏秋开始在大后方的重庆、成都、昆明和贵阳等地上映,很受观众欢迎,"轰动一时"。在香港,也受到爱国同胞的热烈欢迎。[94]

如果说,《华北是我们的》的主要成就,体现在以全景式的、立体的大型纪录片形式,配合了抗战时局、顺应了抗战宣传的需要,那么,《民族万岁》的贡献则在于:它不仅比较完满地表达了全民族抗战的创作意图,而且以卓越的纪录片创作手法,突破了以往的新闻纪录片模式,使抗战纪录片进一步走

向成熟。

《民族万岁》是时代的产物。从1939年起，重庆“中制”为了加强新闻纪录片的拍摄，增设了由郑君里负责的新闻影片部。4月，政治部第三厅因为要到西北宣传抗日救亡，于是从电影科、音乐科和美术科分别选派了郑君里、赵启海和韩尚义三人，另外配备一个电影放映队，由重庆出发，赴西北少数民族聚居区。他们一路上以歌咏、美术和电影放映的方式，向群众进行抗日宣传，同时，把少数民族生活和抗战现实拍成影片素材。

这部长达九本，可放映近两个小时的大型纪录影片，由郑君里编导、韩仲良摄影。它以相当丰富的素材，报道了蒙、藏、回、苗、彝等各少数民族人民支援抗战的动人事迹及其各自的民族风俗人情。在影片中，不仅有回族同胞在清真寺祈祷抗日胜利的情景，有藏民和喇嘛们在寺庙里虔诚祈祷和平的场面；还有长江源头、青海湖边和互助县土族风光、藏女歌舞和壮丽美观的黄河两岸大水车等等。影片从筹拍到公映，差不多花了三年时间。摄制组跋涉数千里，先后在西康、青海等省进行了艰苦的拍摄工作。尤为可贵的是，郑君里及摄制组主创人员并不因为环境和条件的困难就放弃艺术追求。在此之前，郑君里广泛观摩并研究了苏联和欧美等国的纪录片及其有关理论，尤其对英国纪录电影及其创建人保罗·罗沙的纪录电影观念进行了认真的分析，并深受其影响，在此基础上，形成了自己的纪录片创作原则，即：在真实纪录现实生活的基础上，“对实际事物加以创造的戏剧化”。郑君里解释保罗·罗沙的“创造的”一词，认为这“大概是指我们要通过这些纪实的工具，透露出我们自己的艺术上的匠心和思想上的重点”；同时，郑君里还重点解释了“戏剧化”一词的涵义：“戏剧化”“一般是指戏剧和电影中的虚构故事的布局的方法，但在纪录电影中

是指对实际事物的组织和布局,或如卡尔曼氏的说法是'事实的组织'"。[95]在《民族万岁》的拍摄和剪辑中,郑君里就履行了这一创作原则。为了"对实际事物加以创造的戏剧化",他对每一个场面和每一个镜头的选择和组接,都进行了仔细的斟酌和研究。为了表现藏民和喇嘛们祈祷抗日胜利的虔诚心情,他"时而上屋顶俯拍全景,时而伏地仰拍八座喇嘛塔;一会儿指挥拍喇嘛跳神,一会儿进庙堂拍瑰丽的酥油灯和壁毯。"可谓用心良苦。[96]在后期制作中,郑君里还大胆地尝试着把解说、对白和内心独白这三种不同性质的声音组织在一起,为全片增色不少。《民族万岁》确实透露出了编导者"艺术上的匠心"和"思想上的重点",致使该片在上映时,获得了评论界的高度赞誉:"《民族万岁》确是一部优良的纪录片。因为它无论在形式上或是内容上都有特色,它已经摆脱了一般新闻电影式的死板的剪辑,已经扬弃了新闻电影一般陈旧的讲白。它经过了良好的'蒙太奇',已经整个地成为有血有肉的东西,把很多材料容纳在'为民族解放而斗争'的伟大主题下了。"[97]《民族万岁》当之无愧的作为抗战纪录片的成熟之作,在中国纪录片发展史上,占有着相当重要的地位。

除《华北是我们的》和《民族万岁》外,"中电"在1940年拍摄的十本长纪录片《西藏巡礼》,也是大后方纪录片运动中较有代表性的作品。

1940年冬天,国民党中央特派蒙藏委员会委员长吴忠信入藏主持第十四世达赖喇嘛的坐床大典。编导徐苏灵和摄影师陈嘉谟随同前往,以期拍摄纪录片《西藏巡礼》。《西藏巡礼》以极大的篇幅介绍了西藏雄壮的山川草场和奇异的人文风光。喜马拉雅山脉的那图拉山口、喀拉平原上的羊群和耗牛、羊草雍的湖水、克鲁拉山崖下的雪风、雅鲁藏布江上的羊皮船和耸入云端的布达拉宫;从蒙古和青海来的行脚僧、藏历

新年的跳神跳鬼仪式、各寺院精致的雕塑艺术，这一切，都被编导和摄影师一一摄入镜头。影片由马思聪作了《主题歌》、《途中曲》和《大寺院曲》。《西藏巡礼》虽然不具备《华北是我们的》那种"强度的时间性与深度的政治性"；也没有《民族万岁》那般"良好的蒙太奇"，但它对西藏自然景色和充满宗教气氛的人文精神的展示以及其内含的朴素而又深情的审美意蕴，也能诱发人们的爱国抗日激情。也正因为这个特点，《西藏巡礼》在抗战纪录片中，也是独树一帜的。

1941 年后，随着抗战电影运动的衰退，抗战新闻纪录片的拍摄也几乎进入了停滞阶段。在接近五年的时间里，"中制"和"中电"仅拍摄了《中国之抗战》和《新疆风光》两部纪录片。大后方的纪录片热潮从此走向沉寂。

中国电影中纪录片热潮的兴起，是时代变迁、社会心理、文艺思潮以及中国电影发展的历史愿望和现实要求这些综合因素促成的。

战争爆发后，对战争进程及其相应的社会变化的关注，已成为一种普遍的社会心理；不仅国内正在进行抗战的军民渴望了解战争的进程及社会各方动向，国际社会也对中国抗战表现出普遍的关心。新闻纪录片具有真实性、新闻性和直观性的特点，最能满足这种普遍的社会心理需要，因而自然获得广泛的欢迎，进而获得了较大的发展。

从抗战初期开始，文艺界也在努力提倡文艺与抗战密切结合，希望作家艺术家们用人民大众所喜闻乐见的各种小型抗日作品，如战地通讯、报告文学等迅速反映现实斗争、发挥宣传鼓动作用。因此，具有鲜明纪实性的报告文学，一度成为抗战文艺运动中成绩最为突出的一种样式，在宣传抗战、教育大众认识抗战现实等方面，报告文学作出了巨大的成就。报告文学的成功，势必对抗战电影的取材和样式产生影响。

抗战初期,世界著名的荷兰纪录电影艺术家约里斯·伊文思踏上中国土地,拍摄了长纪录片《四万万人民》的素材。1938年4月23日,武汉文化界联合欢迎伊文思从台儿庄前线归来。伊文思所拍摄的台儿庄大捷素材,托"中制"代为冲洗,并借用"中制"设备进行剪辑。1938年10月,苏联著名的纪录电影导演和摄影师罗曼·卡尔曼也来中国拍摄新闻纪录片。卡尔曼到重庆后,也受到中国文学艺术界人士和电影界人士的热烈欢迎。这些世界杰出的新闻纪录电影艺术家在中国的拍片和活动,也无疑会对中国纪录片的拍摄产生良好的促进作用。

同时,战争的爆发,使中国大量的电影人才和电影企业,从相对集中的安稳的都市,转向了战时的流亡与迁移之中,大后方的摄影器材和胶片来源及资金运转发生困难,而新闻纪录片跟故事影片相比,拍摄起来更迅速、更节省。这也是大后方电影界从一开始就把新闻纪录片的摄制作为自己主要目标的原因。

抗战现实和新闻纪录片的拍摄,也使电影工作者的文艺观念和电影观念发生变化,使大后方的电影工作者们,情愿摒弃战前在中国电影中占主流的好莱坞化、戏剧化模式,向更加接近现实的纪实性美学靠拢。

总之,纪录片热潮的兴起,是抗战历史和电影发展进程的必然结果。

正因为这样,大后方的电影工作者,很早便对新闻纪录片进行了认真的关注和研究。早在1938年1月《抗战电影》创刊号"关于国防电影之建立"的讨论中,就提出了拍摄"纪录性的新闻片"的重要性。此后,关于"纪录电影"的问题,许多论文予以涉及。[98]其中,徐苏灵提出响亮地喊出了"走出摄影场!"的口号,他认为,"只要把大众的生活素材真实地表现出

来，以报道的方法，以纪录的方法，即使是短短数百尺的底片，也将是珍贵的艺术品”。袁牧之总结了苏联二三十年代纪录片的发展历史，得出了纪录片是“最适宜于动乱的环境和困难的物质条件下所运用的艺术武器”以及纪录片“正是创造新的艺术的准备阶段”的结论。郑君里对英国纪录电影运动创始人之保罗·罗沙关于纪录电影特征的论点进行了阐释，认为：“纪录电影的基本要求是：1. 对实际事物加以创造的戏剧化，2. 社会分析的表现。”而苏联电影工作者卡尔曼和鲍尔羌斯基的论文，在大后方的译载，更是表明：当时大后方电影界，也开始关注苏联的纪录电影理论。这一切，使得大后方的纪录电影实践，具备了较好的理论基础。当然，电影界对苏联纪录电影和英国纪录电影理论的学习和借鉴，主要落脚点，还是在纪录电影的社会意义、反映现实和干预生活的能力等方面，而对纪录电影强调理性或艺术表现的特征，则予以有意无意的忽略——这也正是大后方新闻纪录片理论和创作的一般特点。

尽管由于各种原因，抗战纪录片在发展规模和持续时间、创作数量和艺术质量上，并未达到应有的境界，但它所高扬的纪实美学风格，给抗战故事影片的创作以极大的启迪，并且，必将对以后中国纪录电影艺术的发展产生深远的影响。

二　故事片创作的纪实美学倾向

抗日战争的现实，不仅促进了纪录电影的兴盛，而且，纪录电影中蕴含的对纪实美学的追求，也直接影响了抗战故事片的创作。

中国电影自诞生以来，受到欧洲各国电影和苏联电影的影响，然而影响最大的还是美国好莱坞电影。早期的中国电影，还直接师承了文明戏的经验，其戏剧化审美倾向一直贯穿

于中国电影尤其商业电影中。30年代初兴起的中国电影文化运动,生发于"五四"以后新文化运动的深入以及对西方现实主义、自然主义、新写实主义和社会主义现实主义等创作思潮的引进和借鉴,因而在电影创作上显现出不少向真实化和生活化领域掘进的端倪。尽管如此,戏剧化倾向的作品仍是这一时期中国电影的主流。

抗战开始后,原已存在于新兴电影(左翼电影)中的纪实美学倾向被十分鲜明地凸现出来,并一直贯穿于抗战时期的故事片创作中。这一点可以从抗战电影的题材选择、结构安排、叙事技巧、造型处理诸多方面得到显示。

在抗战电影中,取材于抗战真实事件的故事影片几乎占到出品总数的一半。抗战刚一爆发,夏衍、阿英、蔡楚生等集体编写的电影剧本《华北的黎明》(未摄),即直接取材于刚刚发生的卢沟桥事变;费穆、周达明拍摄的《北战场精忠录》则采纳了战时新闻素材并把当时发生的抗日真实故事穿插进来。此后的《八百壮士》,以真实事件为基础,以近乎新闻纪录片的画面,着重展示了八·一三上海抗战中死守四行仓库的谢晋元团坚守阵地、誓不投降,抵抗到底的悲壮事迹和上海市民对抗日勇士的热情支援。由于其强烈的纪实色彩,有的评论甚至把《八百壮士》和稍后拍成的《孤城喋血》两部故事片说成"纪录片"。[99]《孤城喋血》,也是取材于上海八·一三抗战中的故事,写姚子青营爱国官兵顽强抗敌的壮举。除了这三部直接取材于"七七"、"八·一三"重大历史事件的故事之外,其他不少影片也都有生活原型的依据。如《东亚之光》,取材于重庆"博爱村"的日本战俘生活;《青年中国》取材于武汉时期政治部第三厅领导下的抗敌宣传队的宣传活动;而《胜利进行曲》以1939年的湘北大捷为题材,用写实的手法,表现了湘北一役我方军民同心同德、杀敌制胜的壮烈战绩。当时就有评论

写道:“这部影片给我的第一个印象是‘真’,这里面没有一点庸俗的低级趣味的噱头,有的是:真的‘人’和真的‘事’。”[100]评论称誉:《胜利进行曲》是中国“前所未有的”“大规模的纪录片”。[101]其他像《长空万里》,取材于抗战初期有关中国空军事迹的新闻报道;影片《老百姓万岁》则是根据当时重庆《新华日报》一篇题为《井疙瘩村的血》的时事通讯改编的。《日本间谍》则根据意大利人范斯伯所著自传体作品《神明的子孙在中国》一书的材料改写。抗战时期大后方的其他影片,如《保卫我们的土地》、《中华儿女》等,也都有一些真实事迹的影子。总之,直接取材于抗战中具有一定典型意义的真人真事,是大后方抗战电影创作,在选材上的一个突出特点,也是抗战故事片纪实美学的一个重要特征。

与题材选择的纪实性相适应,大后方抗战故事影片,在故事情节结构的安排上,也流露出明显的纪实性特征。总的来看,大多数作品都不约而同地采用了一条几乎相同的故事线索,即主人公原有的平静生活被打破 → 目睹日军残害中国同胞的暴行或饱受苦难生活考验 → 觉悟自身处境的困难或使命的崇高 → 走向坚决抵抗侵略者的道路 → 取得胜利。这一故事情节结构模式,基本上符合抗战电影作品的“成长”母题,[102]并且,通过这种纪实性的情节结构,无意中营构了一系列独特的、有关战争与人的命运、个人命运与民族命运的影像寓言:个人命运与民族命运,在战争的背景下,发生了前所未有的深切关联。同时,这种情节结构模式,不仅适宜于体现中国人民的爱国主义精神和英雄主义气概以及抗战必胜的共同信念,而且符合抗日战争的发展历程以及正义战争最终要战胜侵略战争的历史规律性。正是在这样的层面上,这一结构的纪实性特征得到显现。

纪实美学倾向,还体现在抗战故事片的造型处理方面。

这时期的故事影片,十分重视外景和实景的运用,同时注重使用与人们观察实际生活时相同或相近的拍摄角度。从《保卫我们的土地》起的一系列故事片,差不多都进行了实地拍摄和外景拍摄。《八百壮士》和《孤城喋血》,还将有关事迹的纪录片镜头段落,剪接穿插其间,作为故事片的有机构成。《青年中国》则组织了八十多人的外景队,在重庆北碚,冒着酷暑烈日或倾盆大雨,进行艰苦的拍摄。拍摄《胜利进行曲》时,包括导演在内的摄制组,到湘北大捷实地,邀请参加过战斗的官兵们亲自饰演属于自己的角色;《长空万里》外景队更是出发去昆明,不畏艰险,在天空摄取轰炸机群的大编队和驱逐机战斗的真实场面;《东亚之光》则利用重庆战俘营的实际场地进行拍摄,并由战俘自己来扮演;西北影业公司的《老百姓万岁》,也到西北实地拍摄外景,虽未能最后完成放映,但其外景效果受到称赞,说它"外景成绩之优异,为国片前所未有。"[103]同时,造型方面的纪实美学追求,还表现在拍摄调度和组接技巧的朴素平实上。这些作品在摄制过程中,都较少刻意求精的技术化和艺术化的处理,更无标新立异之举。《塞上风云》是抗战时期大后方较有艺术追求的一部故事片,就是这部影片,北国草原的自然背景、真实的民族服饰、清晰的故事结构和人物关系以及常规的摄影角度和剪辑,都相当符合实际生活的本来面目和事件发展的自然逻辑。

对于故事片来说,所谓的纪实美学倾向,主要是指以反映社会生活的真实面貌为目的、外在的表现形态与实际生活相近似的电影创作倾向;当然,电影创作者不应该也不可能排斥故事片所必需的主观化的艺术构思和艺术表现。纪实倾向和主观构思是一个事物的两个侧面。抗战电影在这两方面的结合上,进行了初步的有意味的尝试。外表看似纪录片的《八百壮士》,对那些类似纪录影片的素材,还是进行了相当主观化

的艺术加工。影片开头，一个表演大鼓的歌手唱《八百壮士》，台下聆听的观众不时兴奋地鼓掌，便起到了类似中国传统说书中的“引子”的作用；结尾是坚守阵地的将士与河对岸民众面对升至杆顶的国旗高呼“中华民国万岁”的场面，表达了编导者的磅礴激情，具有一定的象征意味。在影片中，爱国女童子军杨惠敏代表人民群众冒险渡河为壮士送去中国国旗的场面，就与日军的机枪扫射和飞机轰炸的场面平行剪辑，营造了紧张气氛，起到了扣人心弦的艺术效果。尽管如此，在当时，人们在观看这部影片时，还是认为它太纪录片化了。有评论说，影片“太忠实于事实”了；作为故事片，它的“缺憾”就是“故事太不够紧凑”，“一贯是新闻式的纪录”，给人“散漫之感”。[104]实际上，与其说“纪录片化”是《八百壮士》的缺点，不如说是它作为一部故事影片的特点。

在抗战进入相持阶段的1940年，电影工作者们已经超越了在故事片创作中最大限度再现真实事实的愿望，得以对抗战现实进行相对冷静的思考和更加艺术化的表现，故事片创作中的纪实美学倾向，也相应地发生变化。电影工作者们走出前一阶段的朴素追求，开始有意识地运用纪实美学的一些方法和手段拍摄故事片，并能较好地处理纪实追求与故事构思的矛盾，使具有纪实美学倾向的故事片创作逐步走向成熟。1940年是纪实性美学倾向故事影片在数量和质量上均取得巨大收获的一年，《胜利进行曲》便是其中的代表作品。

《胜利进行曲》是一部具有浓烈纪实色彩的故事片。编剧田汉在回忆这一剧本创作时，说自己是以“故事”的方式“处理对敌斗争题材，表现抗日的英雄人物”。[105]导演史东山谈到《胜利进行曲》，也说这不是一部“新闻影片”，而是一部“表现较具体的‘历史纪录影片’”。[106]在拍摄中，他们有意识地采用纪实性故事片的创作手法，在虚构的故事框架里，展现一个

个真实的战争中发生的故事。在长沙会战的背景下,影片分前后两部分,两部分各有侧重。前半部着重描写中国将士作战的英雄气概,有一些场面是由经历过这场战斗的官兵自己在实地扮演的;后半部,则着重描写湘北人民在敌人面前誓死不屈的民族气节,由三个情节片断组成。史东山以他清新明快的艺术技巧,一方面以卡通地图表示整个战局的情况,使影片呈现出纪实色彩;又一方面有机地穿插一些会战中英勇杀敌故事,一步步引人入胜,使影片具有感染力。——由于影片较好地处理了纪实与叙事的关系,因而获得了舆论的赞誉,有评论说:《胜利进行曲》"用若干零碎的真实故事,通过了一个主题,连贯表达出湘北大捷的历史事迹。在纪录片还在'试摄'的中国,这部片子的完成,是大大地提高了纪录片的水准。"[107]显然,同前面所引述的一样,这里所指的"纪录片",实际上指呈现纪实美学倾向的故事片。

1941年后,随着抗战电影进入艰苦维持阶段,纪实美学倾向的故事片创作也陷入窘境。在《气壮山河》、《血溅樱花》等作品中,纪实美学由一种美学原则演变为一种意识形态代码。坚持或抛弃纪实美学,成为这一阶段故事片创作的内在矛盾和外在冲突,同时也成为大后方电影创作中进步力量和落后乃至反动力量的分水岭。它表明了抗战时期纪实美学倾向的故事影片从发生到成熟到逐渐走向本质蜕化的历史命运。

总之,在中国电影发展历程中,故事片纪实美学倾向的呈现,是抗战时期大后方电影创作的一大特征。它很大程度地改变了以往中国电影戏剧化、程式化的传统,以新的审美素质别开生面;尽管在对纪实美学的追求中,还存在着许多缺陷,尤其在作品形态上还显得比较粗糙和稚嫩,或者说在这一时期,这一美学追求还并未得到真正完整的、充分的、系统的呈

现，但是，它对以后中国电影特别是战后中国电影的影响，仍然是极其深刻的。

三　电影叙事的通俗化追求

如果说，纪录片热潮的兴起和故事片纪实美学的呈现，是大后方电影工作者在抗战时代精神的召应下，对创作方式的必然选择，那么，对电影叙事的通俗化追求，则是他们从新的观众群出发，与宣传抗战、教育大众的抗战电影观念相适应，在电影技巧层次上的革新实践。

如前所述，抗战全面爆发前，中国的电影观众主要是大中城市的市民和知识分子。占主导地位的商业电影，在创作上，也主要采取好莱坞的电影模式；所以，有评论认为是在“玩弄着资本主义国家的商业电影的‘手法’与‘技巧’”，[108]无法跟没有经过电影启蒙的大后方绝大多数观众的欣赏习惯和欣赏水平相沟通。中国电影格局的改变和抗战电影服务对象的变化，使大后方电影工作者开始认真关注和研究电影如何适应大后方观众的问题。针对文化素质不高，对电影尚感陌生的农民、士兵和小城镇居民这一观众主体，电影叙事的通俗化很自然地成为抗战电影创作所追求的重要目标。抗战电影的通俗化、大众化与其民族形式的创造，不仅成为理论的课题，也成为一种实践行为。

抗战电影在创作时，大多对具体作品的观众适合面有一个预期。总的来说，是把观众分为两类，一类是居于“乡镇”的民众和士兵，一类是居于“海外”和“都市”和侨胞和市民。大量抗战影片的制作，为适应这两类观众，采取了不尽相同的叙事策略；但总的来说，在电影叙事的通俗化追求方面是一致的，只是程度不同而已。这使得大后方抗战电影叙事的通俗化追求，成为一次中国电影叙事（“手法”和“技巧”）的全面的

革新行动。

在适宜于民众和士兵欣赏的影片,如《保卫我们的土地》、《保家乡》、《好丈夫》、《青年中国》、《风雪太行山》和《老百姓万岁》(未完成)等影片中,叙事的通俗化追求表现得十分明显。这些影片大多有一个相对简单的而又有头有尾的故事情节;结尾也大多是矛盾冲突的顺利解决或大团圆;人物关系明了;事件因果清楚;画面含义单纯;镜头转换符合现实生活的一般逻辑;影片叙事节奏缓慢,少有急速的跳切;少有推拉摇移的镜头以及特写和大远景等两极镜头;闪回则更为少见。由于拍摄条件的限制和观众群的分散,这些影片中有一些是无声的;即使是有声影片,其音乐、音响、对白也都很少,它们在镜头语言上都追求着叙事的通俗易懂。这里我们不妨先以史东山的创作作为分析的个例。

在抗战电影创作实践中,史东山对电影叙事的通俗化追求,最为执著,也最有成就。面对新的观众,他有意识地抛开自己在战前就已经形成的很注重形式美的编导风格,而把创作的着眼点放到通俗化上面。他拍《保卫我们的土地》时,就立足于农民的欣赏水准。为了便于农民了解和接受,史东山完全按照客观事件发展的时空顺序组织素材,以一个家庭里兄弟之间在抗战中的不同道路的选择和冲突为线索安排情节,对人物形象的刻画也尽量符合特定人物的身份,尤其哥哥刘山不得不大义灭亲枪击弟弟老四的段落,史东山从中国农民便于接受的传统伦理观念出发,细致地展示了哥哥的矛盾、惶惑甚至恐惧的心理状态,显得清晰、生动、真实、感人。在谈到这部影片时,史东山指出:"剧情要简单而有力,内心表现不能太复杂";"不能穿插无味的笑料,让农民当作玩意儿看";"叙述剧情务须周详";"表演的速度务须稍慢"。[109]这些观点,是史东山在抗战时期的艺术追求,也可以看作抗战电影叙

事通俗化的一般准则。也正因为如此，就有评论认为：《保卫我们的土地》"和从前的电影为描写小市民而摄制的情形不同，它是为更多的人——农民而寻求他创作的道路。"[110]

1939年，史东山又完成了以兵役问题为题材的故事片《好丈夫》。这部影片发展了《保卫我们的土地》的优点，也摒弃了《保卫我们的土地》因字幕太多而妨碍观众接受画面的缺陷；不用对白和字幕，而是沿用默片的形式，完全以画面语言来说话。蒙太奇也仅仅作为叙述故事的外在手段，尽量避免因镜头的对列产生新的涵义和理性内容，超出观赏者的理解水平，造成盲点或误读。正因为这样，《好丈夫》赢得了大后方广大观众的欢迎，而且博得了舆论的好评。当时，有文章这样总结《好丈夫》受各方面推崇的原因："第一，他的故事是直进的、有头有尾的、类似传奇的，通俗、单纯、民众易于了解。第二，那戏里的主角是农民群，他们从外形到内在的生活与目前抗战期中的农村生活相近，农民看了他不生疏。"[111]确实，史东山的成功，是电影叙事通俗化追求的成功；《好丈夫》的受各方面推崇，是因为通俗化追求已经成为大后方各方面对抗战电影创作的一致期待。

史东山之外，其他艺术家的影片，如《八百壮士》、《孤城喋血》、《中华儿女》、《东亚之光》、《火的洗礼》、《胜利进行曲》、《塞上风云》、《长空万里》和《日本间谍》等，也都考虑到叙事的通俗化，只是通俗化的具体形态并不完全一致。有的和史东山的上两部作品比较接近，如《八百壮士》等，有的则考虑到了侨胞和市民大多具有一定的电影观赏经验的事实，在镜头组接和场面调度等方面，并不刻意返归原始，而是在总的情节安排和结构模式上，与中国电影观众的审美期待相吻合，在形式的稳定性和意义的明晰性方面抵达叙事的通俗化。影片《东亚之光》、《塞上风云》和《日本间谍》，其镜头语言和画面语言

是比较丰富的,特写、大远景和独特的摄影角度也时有出现,并且都有一些闪回段落和音画剪辑,但三部影片的情节安排和结构模式都是中国观众所喜闻乐见的。为了追求作品通俗化,以抒情性和诗性著称的导演孙瑜,在拍摄《长空万里》和《火的洗礼》时,尽管在一定程度上保持了自己一贯的风格,但从这两部作品更加重视故事情节的编造,个人抒情色彩相对减少,暗示、隐喻、象征等手法也谨慎使用的特点来看,孙瑜在通俗化追求方面,也是作出了相当的努力的。

总之,大后方电影叙事的通俗化追求,作为中国电影在叙事形态和创作手法上的一次革新实践,对中国电影的民族形式和民族风格的形成和发展,作出了重大的贡献。

大后方抗战电影,以纪录片热潮的兴起,故事片纪实美学倾向的呈现和电影叙事的通俗化追求,显示了不同凡俗的创作实绩。这一创作实绩,是与电影工作者们渴望通过电影,及时而真实地反映抗战现实,激发爱国主义精神,充分发挥电影宣传教育功能的要求相关联的。当然,由于战争的影响,大后方抗战电影的创作实践与其理论建设一样,也是成就与缺憾共存;但无论如何,其中的经验和教训,已成为一笔宝贵的历史财富,值得我们认真总结汲取。

第四节　抗战电影的创作群体

历史是人民群众的历史,但在某种意义上也是个人史,因为历史毕竟是由无数个人的共同活动构成的。既然如此,在陈述电影历史的时候,对一些在电影创作方面作出较大贡献的、具有一定代表性的人物进行分析,将有助于对某一阶段电影历史的全面的、深入的认识。

总的看来,阳翰笙、史东山、沈西苓、孙瑜、贺孟斧、沈浮、

何非光等电影艺术家，在大后方抗战电影创作中，以宣扬爱国主义和民族主义精神的时代共性和较为鲜明的艺术个性，展现了抗战电影的创作成就，具有相当的代表性。而万氏兄弟在动画片创作方面，田汉、应云卫、袁丛美、徐苏灵、苏怡、吴蔚云、白杨、魏鹤龄、舒绣文、黎莉莉、陶金等电影艺术工作者，在编剧、导演、摄影、表演等领域，都做出了自己的贡献。正是在抗战电影的创作中，这一批电影艺术家们，从内在精神到外在技巧，都受到了艰苦的磨砺，成为他们走向辉煌的又一个起点。

一　阳翰笙的抗战电影剧作

抗日战争全面爆发之前，阳翰笙是中国电影文化运动的主将之一以及杰出的电影剧作家，他先后创作了《铁板红泪录》、《中国海的怒潮》、《生之哀歌》、《逃亡》、《生死同心》和《夜奔》等电影文学剧本。这些作品，清晰地显示出他的剧作的现实主义特色：紧握时代脉搏，高扬反帝反封建旗帜，同情受苦受难的人民，充满向落后和腐朽势力进攻到底的战斗精神。[112]

抗战爆发后，根据周恩来的安排，1938 年 4 月，阳翰笙出任国民党军事委员会政治部第三厅主任秘书。作为国共合作时期文化界的具体组织者，阳翰笙做了不少的工作。此间，他创作上的主要成就在电影方面。[113]他先后编写了《八百壮士》、《青年中国》、《塞上风云》和《日本间谍》四部电影剧本，并由“中制”拍摄成影片，在中外放映。阳翰笙抗战期间的电影剧作，比较全面地反映了抗战电影创作在剧作艺术上的特点，代表了抗战电影剧作的发展方向和发展水平。

这一时期，阳翰笙电影剧作的第一个鲜明特点，便是突出了抗日战争的主题。他从抗战现实生活中选取素材，通过对

日本帝国主义侵略暴行的揭露和对中国军民英勇抗击日寇事迹的颂扬,表达了鲜明的反帝爱国时代主题:《八百壮士》根据发生在八·一三上海抗战中的真实事件编写,展示了中国军民同仇敌忾的抗日勇气和热情;《青年中国》以政治部第三厅领导下的抗敌宣传队的宣传活动为蓝本,阐明了军民合作对于抗战的重要性的主题;《塞上风云》也以发生在内蒙的故事,表现了蒙、满、汉各民族团结抗战的意旨。阳翰笙在谈到电影《塞上风云》时说:"这是用文艺形式第一次表现民族团结、共同抗日的主题,并把民族解放与阶级解放联系起来,着重表现消除内部隔阂,共同对抗日寇的思想。"[114]实际上,把民族解放与个人解放和阶级解放结合在一起,正是抗日战争时期,中国文学艺术观念的崭新体现。阳翰笙的抗战电影观念和抗战电影剧作,与整个大后方的抗战文艺包括抗战电影观念和创作走向是一致的,而且具有一定的代表性。

阳翰笙的抗战电影剧作,还十分注重英雄人物形象的塑造。如果说,战前阳翰笙电影剧作在塑造英雄人物形象时,主要是从个人命运的遭际,折射出时代的典型特征,那么,他的战时电影剧作,则主要是塑造在整个国家和民族命运中凸显出来的英雄性格。这样,剧中主要人物的英雄行为和英雄思想,就与国家和民族的形象扣合得更紧密,从而,更突出了国家和民族的庄严感和崇高感,也更突出了作品的时代性。《八百壮士》中,团长谢晋元(袁牧之饰)和营长杨瑞符(张树藩饰)这两个爱国将领的形象,爱国女童子军杨惠敏(陈波儿饰)的形象,以及几个爱国士兵的形象,都刻画得生动感人。他们勇敢不屈、不怕牺牲、誓与国土共存亡的战斗精神,在不同的个性中得到了真实的体现。可以说,《八百壮士》雕刻了一座抗日英雄群像。[115]《青年中国》中的队长(陶金饰)和队员沈晓霞(白杨饰)的形象,也塑造得不错,有一定的性格特点。《塞

上风云》里，不论是豪爽的蒙族青年迪鲁瓦（周峰饰），还是机智的汉族青年丁世雄（陈天国饰）、性格聪慧活泼的金花儿（黎莉莉饰）、迪鲁瓦善良的妹妹罗安姬娜（舒绣文饰），作者都进行了着力的刻画。总之，着力塑造英雄人物形象，是阳翰笙电影剧作的另一个主要特点。在抗战电影剧作大多主要关注事件进展和宣传效果的潮流中，阳翰笙重视人物性格的电影剧作，无疑具有更高的艺术价值。[116]

抗战时期，阳翰笙的电影剧作，还将纪实性追求与巧妙的故事构思结合起来，为抗战电影创作中纪实美学的呈现起到了巨大的推动作用。阳翰笙的电影剧作，大多取材于抗战现实中的真人真事，具有很强的纪实性，这就为纪实性美学风格的追求提供了基础。但是，他并没有停留在这一点，更没有停留在对真人真事进行客观陈述和被动纪录的层次上，而是努力吸取战前电影剧作的艺术成果，在叙事角度和故事结构等方面进行了认真的探索。《八百壮士》从娱乐场一个表演大鼓的歌手，歌唱《八百壮士》的场面起头，奠定了全片的全知叙事和歌赞性的情绪基调；除了在影片开头和影片中间，分别以两个大组合段，描绘我军将士英勇杀敌和上海人民支援抗战的场面外，剧作的绝大部分，是以敌军和我军相互交战的场景结构起来的，具有明快的节奏感。《塞上风云》则将成吉思汗陵、辽阔的草滩牧场、空漠的沙原驼队和蒙族姑娘的歌声等塞上风光与日本特务的挑拨离间、蒙族王爷的助纣为虐和因爱情纠葛引起的民族矛盾等各种冲突有条不紊地展示出来。到作品的后三分之一处，敌我矛盾明朗化，叙述也随之进入高潮。整部作品犹如一部从舒缓到激昂的交响曲。不难看出，《塞上风云》的艺术构思和结构安排，都可以从阳翰笙30年代创作的电影剧本《逃亡》中找到某种渊源关系。同时，《塞上风云》在时间和空间环境上的展示，使作品本身拥有了抗战电影中

少见的一种史诗格调,这一创造,启发了战后中国电影的时空感觉。纪实色彩很强烈的另一部剧作《日本间谍》,采用第一人称视角,揭露日本特务机关的法西斯暴行,从而增强了作品的真实感。剧作在展示日本特务罪行的同时,还注意刻画范斯伯的内心活动,使作品得以从外部冲突和内心冲突两个方面,来揭露和控诉日本特务非人道的法西斯暴行,增强了剧作的力度。何况,采用第一人称视角创作电影文学剧本,在中国电影发展史上,也是不太常见的。阳翰笙在《日本间谍》中的努力,无疑是很有价值的尝试。这也为他战后的电影剧作,(如《万家灯火》和《三毛流浪记》)在艺术性与纪实性的成功融合上,积累了相当的经验和教训。

阳翰笙的抗战电影剧作,还十分注意电影自身的特性,富有电影感。在与导演的合作中,他编剧的影片,在镜头语言方面,既变化适当,又蕴涵强烈的表现力。《塞上风云》由应云卫导演。在影片中,当日本特务的爪牙用威胁利诱的手段,买走金花家的马匹后,金花茫然若失的大眼睛,注视着马栏。这时,组接的马栏的空镜头,推成被撞断了的绳索在栏杆柱上晃动的特写,然后镜头移动,草地上,一群别人家的马匹在悠闲地吃草。又组接金花痛苦的脸的特写,她的眼里涌溢出泪水。短短的几个镜头,真切细腻地刻画了金花失落、痛苦和愤恨交织的复杂感情,与特定环境和谐地结合为一体。郎桑被刑讯时的一场,镜头不断在日本特务济克扬,熊熊的炉火和火中的铁链,木笼里的囚犯以及郎桑之间切换,特写逐渐增多,使叙述的节奏也越来越快,造成了一种强烈的胁迫气氛和紧张感。剧本结束时,迪鲁瓦和丁世雄在雄壮的歌声中终于和解,这时,作者又安排一个迪鲁瓦和丁世雄的双手紧紧地握在一起的特写镜头。无疑,这个特写镜头,具有鲜明的象征性。它使中国各民族团结抗日的主题,得到了成功的昭示。《青年中

国》是由苏怡导演的。由于导演及演员的努力，也由于阳翰笙对他自己所表现的生活十分熟悉，所以，影片不仅拍得真挚、朴实，而且拍起来得心应手。《日本间谍》一片，则由袁丛美导演。他根据阳翰笙提供的自述性的独特视角，尽可能把握了第一人称的镜头角度，同时也注意调动画面造型以及光线和画外音等领域的艺术表现力。例如：利用特殊光效，将日军土肥原大佐的办公室拍得阴森幽暗；在表现日本特务机关长的办公室时，则用了一个“俯摄”一扇双开大门的镜头。夜籁人静，因目睹日军暴行心绪难平的范斯伯，在自己家里进行着灵魂的搏斗，导演用了两个“闪回”的主观镜头，展示他脑海中的形象：特务机关长对他的严厉威逼。影片结尾，导演根据剧作的提示，以交叉剪辑的手法，将范斯伯的逃离哈尔滨与日本宪兵驾驶摩托车追逐他的场面组织起来，增强了作品的悬念和紧张感。《日本间谍》的创作，是编剧和导演的一次比较特殊的合作。尽管袁丛美没有在影片取材、主题和艺术结构等方面发挥很大作用，但他在影片风格和导演处理等方面的努力是显著的。袁丛美在谈到《日本间谍》时说：“在导演方面最难处理的，莫过于分场和前后的联系，尽管在原著上是写得生动、热闹、丰富；可是经过电影艺术而拍摄成影片，必须经过选择，当然不能把每一件事、每一句话和每一个人物都搬上银幕，故必须有所取舍而更须强调我们所要表现的东西。这里却又受到极大的限制，它虽然不是一个历史故事，但又决不能凭着想法，添上了一些空中楼阁。我们只能朴素地、真确地把它表现出来。同时却不能忘掉宣传的效果。”[117]看来，强调电影自身的特性，在编剧阳翰笙和导演袁丛美那里，是能达成共识的。

总之，阳翰笙抗战时期的电影剧作，继承了他30年代电影创作的革命性和艺术特点，关心国家和民族的命运，关心民

众的疾苦,把他过去剧作中的反帝爱国主题推到一个前所未有的境地。他的剧作,主题鲜明,注重塑造正面英雄人物和理想人物,富有电影感,富有强烈的现实主义艺术精神,在中国电影史上,占据着不可替代的、独特的地位。

二 史东山抗战影片的编导艺术

如果说,阳翰笙的抗战电影剧作,在大后方电影剧本创作中具有一定代表性的话,那么,史东山的抗战影片编导艺术,则具有大后方电影最突出的银幕特点。

史东山是一位极富正义感和爱国激情的艺术家。"一·二八"时,即与孙瑜、蔡楚生等合作编导了迅速反映当时人民抗战的故事片《共赴国难》,以后又与田汉合作了国防电影《青年进行曲》。抗战全面爆发后,他编导了战争时期第一部抗战故事片《保卫我们的土地》,此后,又在"中制"编导了《好丈夫》,导演了《胜利进行曲》,编导了《还我故乡》三部影片。史东山抗战时期编导的作品,在电影的通俗化、大众化领域,作出了有益的探索,为抗战电影作品易于被群众接受、完成其宣传教育使命作出了重大贡献。

抗日战争时期是史东山的艺术道路发生重大转折的时期。正如一篇文章所分析的:"从 1937 年至 1945 年这段时间,史东山的艺术道路,更向前迈进了一大步,他的艺术生命,从此更壮阔、勇猛地涌进人民大众觉醒的洪流。"[118]从电影为人民大众的观念出发,史东山毫不犹豫地扬弃了他在战前已经形成的编导风格,向大众化、通俗化的方向迈进。

对大众化、通俗化和民族形式的关注,是抗战时期整个文艺界的共同课题。大后方电影界为此进行了多方面的研究和探讨。史东山是电影大众化和通俗化始终如一的倡导者和实践者。为了让电影真正走向人民大众,史东山在总结 1940 年

的电影创作时，对影坛上残留的所谓“旧浪漫主义”[119]气息进行检讨：“我们还不能去掉‘旧浪漫主义’之残余的气息。我们还常常有不够真实的人物或事件的表现，虽为环境关系，确有其委曲难为之处，然如作为国内宣传用的而又离开了事实太远，或过分夸张的表现，仍然是要不得的，有些作品，甚至以抗战为背景衬托出一段恋爱史的，虽也值得一看，更无什么毒素存在，然以此恋爱史而不能对抗战背景起交互作用，以之发生重要效果，则以中国抗建电影费之征募，人力之有限，物力之困难故，这样的作品，实在是不足取的。有些作品，过分地卖弄场面，甚至卖弄与主题无甚关系之场面，则不但创作方法上极为不妥，于人财物力及时间上均无谓的浪费。这是我们今后应该加以审慎考虑的。”[120]在“中国电影的路线问题”座谈会上，史东山表示：“工作人应该坚持正确的态度，做我们应该做的具有正确性的工作。认真负起‘抗战宣传教育’的任务来，不迁就营业的观点来制作电影。”[121]可以看出，抗战时期，史东山对电影大众化、通俗化的追求是十分明确而执著的。

为了走电影大众化、通俗化的道路，史东山在其作品的取材、内容、主题、叙述角度和艺术结构以及导演手法和技巧等方面，都一改自己过去的作风，努力向广大农民和士兵观众靠拢。

在作品的取材上，史东山抛弃以往大多以小资产阶级家庭和青年知识分子的生活为描写对象的惯例，把作品的题材集中在农民和士兵的生活范围内。《保卫我们的土地》中的刘山夫妇（魏鹤龄、舒绣文饰）就是农民。他与田汉（编剧）合作的《青年进行曲》，虽然中心主题是写长沙会战，但他们也着意突出了这次会战中的下级官兵和普通人民的英雄故事。他编导的另一部影片《好丈夫》，也是以农民为描写对象，并主要是

拍给他们看的。抗战中,大后方不止一篇文章谈到了"农村影片"的制作问题,其中,有人认为:"'农村影片'喜闻乐见的制作,在取材上,必须是农民所见所闻以至于喜见乐闻的事物,最好是农民自己的故事。"并举例说《好丈夫》这一影片,"在取材上就是适宜的"。[122]不仅指出了《好丈夫》的通俗化特点,而且对这部影片给予了较高评价。

在影片的内容和主题上,史东山也从农民和士兵们普遍关心的社会现实和亟待解决的问题出发,努力使自己的作品达到宣传抗战、教育民众的目的。他自己也认为:抗战电影"必须选择当前情势中亟待反映的现实,或亟待提出讨论的问题以为主题"。[123]在谈到《保卫我们的土地》的制作时,史东山说:"自抗战以来,发动农民这一件工作,除少数执迷不悟,或是自己有太多不可告人的隐丑,疑惧民众一旦得到武器,就要起来对付他们这班贪官污吏土豪劣绅之外,谁都承认是亟待实行的了。而以中国农民知识程度之浅,要动员农民大众,可必先做宣传工作,宣传工作,尤以电影为最好的工具,这也是谁都承认了的。《保卫我们的土地》就是在这非常平凡却是极正确的理论之下,随着中国电影制片厂的成立而产生了出来。"[124]显然,发动农民抗战,就是这部影片要明确表达的主题。《好丈夫》写的是四川内地农村妇女二嫂(舒绣文饰)与四嫂(沈若男饰)以民族利益为重,忍受个人在兵役问题上的委曲和不公,鼓励丈夫杀敌的故事。这部就"兵役问题"为主题的影片,一定程度地揭露了大后方保甲制度的黑暗。这在当时的抗战影片中是少有的,也是史东山根据抗战宣传的迫切需要而制作的。《还我故乡》也是这样,它保持了作者在前几部影片中的人民抗战的思想,描写处在沦陷区的特殊环境中地下抗日工作者的坚持斗争和普通工人及乡绅商人的觉悟转变。当时就有文章赞扬说:"这片子光辉地说明了一个真理:

只有各阶层爱国的人民团结起来，组织起来，只有乡间的抗日工作与城市的地下工作结合起来，才能收复我们沦陷的故乡。”[125]

为了使自己的作品大众化、通俗化，史东山在塑造平民人物形象时，尽量使人物的言行符合人物身份。因而，作品里的人物大多朴素自然、真实可信。《保卫我们的土地》中的刘山、《好丈夫》中的二嫂、《胜利进行曲》中的营长史思华、排长管振中、士兵任边子、和尚慧海、农妇何大嫂，还有《还我故乡》中的王相庭等，都是具有一定性格特点、真实可信的人物形象。

在艺术结构上，史东山十分注意叙事的清晰性和故事情节转折的合理性，使之明白、易懂。例如，在《好丈夫》这部带有喜剧色彩的影片中，史东山就采取了大量为中国多数观众喜闻乐见的巧合、悬念、误会等等方法，使故事一波三折、引人入胜；同时又按照时序发展，直线陈述，便于观众理解和接受。

除此之外，在导演艺术的处理上，史东山也努力向大众化、通俗化方向迈进。如果说，战前史东山的导演风格偏向于浑厚、工丽，那么，在抗战电影创作中，他的导演风格则更显质朴、明快了。为了面向农民，便于他们了解和接受，史东山花费很大的功夫，研究了新的导演技巧，并在每一部影片的拍摄中尽量付诸实施。在《关于〈保卫我们的土地〉》一文里，他曾总结出一些编导抗战故事影片的经验，如：“剧情要简单而有力，内心表现不能太复杂”；“不能穿插无味的笑料，使农民当作玩意儿看”；“叙述剧情务须周详，表演的速度务须稍慢”等等。[126]在《保卫我们的土地》中，他把自己提出的这些原则，进行了认真的尝试。如当老四被敌人打毒药针，被强迫为敌机放信号后，回到家里神志恍惚，坐立不安。史东山便让演员放慢速度，充分表演，以便从演员的表情中刻画人物矛盾的心态，却并不在镜头的外部语言上下功夫。当表现老四挣脱刘

山跑远,刘山入屋取枪出门,喝令弟弟回来未果,迫不得已举枪射击的场景,史东山没有采取镜头组接的方法,而是运用一个稍微移动的单镜头去完成。尤其刘山向弟弟连击三枪,弟弟挣扎并最终倒地的场面,刘山和弟弟始终处在同一画面内。明确交代了人物关系,详尽叙述了情节发展。因此,当时有评论认为:"这部精悍的短片中,彻头彻尾是以紧张、严肃连贯而成 …… 这是不折不扣的'国防电影'题材,而且是献给后方'民众'的"。[127]—— 充分肯定了史东山这种追求通俗化的影片所取得的实绩。同样,正如有人认为的,《好丈夫》之所以被当作"抗战以来第一部真正农村宣传影片",除了它所选用的题材是描写农民的以外,"而且从它的导演手法上来看,也确然可以看得出是为了供给文化水准低落的农民大众所观看的"。[128]同样的通俗化追求,在《胜利进行曲》中也有所流露。特别明显的地方体现在:影片用了大量的大同小异的画面,不厌其烦地介绍出许多作战官兵;影片的剪接也只求明确,不求紧凑。[129]

史东山的这种主要面向农村的、通俗化的导演手法,在当时,就得到了评论界的理解和赞赏:"在画面上,远景与中景运用得最多,特写甚为少见。而硕长的在一般观众看来也许是不必要的'跟镜头'则一再地使用着,这自然不是若干'批评家'所指摘的导演手法的不够洗练,这种批评在这里是不适用的。被指摘的地方大部分倒是导演所苦心经营的所在。"[130]

总之,史东山抗战电影创作中的通俗化追求,在他的作品中得到了相当明显的体现,也可以说,在抗日战争时期,史东山是在电影通俗化方面成就最为卓著的一个。战前时期,电影观众主要集中在大中城市,中国电影确实可以称为"都市电影",但是,战争时期发展起来的大后方抗战电影对大众化、通俗化的追求,尤其是以史东山的影片为代表的电影,则可以看

作是以大后方观众(主要是农民观众)为对象的"农村电影"。从都市走向农村,无疑是对中国电影历史的丰富和发展。

与史东山合作,编剧《胜利进行曲》的田汉,是中国著名的电影家和戏剧家。也是30年代新兴电影文化运动的主将之一。早在1938年前后,田汉就编写过《回前线去》和《船娘曲》两部电影剧本,但均未能投入拍摄。《胜利进行曲》是他应史东山之约而创作的。在这部影片的剧本中,田汉并没有对"长沙会战"作全景式的正面描写,而是以其为总体背景,通过几段插曲式故事,着重反映这场会战中我方下级官兵和民众英勇杀敌的事迹和浩然长存的民族正气。为创作这部电影,田汉、史东山曾到湘北部队、乡村调查采访,搜集过创作素材,拍摄了不少外景。片中的基本情节、人物,差不多都是当时发生过的事实,因此,片中所出现的各个片断和整体气氛,都有着毋庸置疑的史实性和报道性。《胜利进行曲》具有田汉剧作一贯的鲜明的时代色彩、高昂的激情、粗犷的风格和明快的节奏,同时,又融入了导演史东山的通俗化追求的痕迹。

三　孙瑜和沈西苓的抗战电影创作

在大后方抗战电影创作中,较有成就的,还有孙瑜和沈西苓。沈西苓为"中电"编导了《中华儿女》,孙瑜则为"中制"编导了《火的洗礼》,为"中电"编导了《长空万里》。他们的影片,既一定程度地保留了自己独特的艺术风格,又具有大后方抗战电影的共同特征。

孙瑜是中国著名的电影编导艺术家。20年代末,以《故都春梦》和《野草闲花》等作品,独领银坛风骚。之后,参加中国电影文化运动,以《天明》、《小玩意》、《大路》、《到自然去》等别具一格的作品,获得"银幕诗人"的称誉。的确,孙瑜的作品大多爽朗明快、富于热情,在反帝反封的时代精神中,流露出

对诗化人生和理想化现实的追求。这些作品所形成的清奇、激越的艺术风格,使孙瑜成为中国电影界为数甚少的积极浪漫主义的代表人物。

抗战爆发后,孙瑜来到重庆,编导了《火的洗礼》和《长空万里》两部故事片。《火的洗礼》描写一个被骗加入敌伪组织的女特务方茵(张瑞芳饰),被派到重庆来进行特务活动。她伪装难民,得到兵工厂工人老魏(魏鹤龄饰)的同情和帮助,得以深入兵工厂。但是,兵工厂工人的爱国热情和支援抗战的忘我劳动,使她深受感动,心怀羞愧和不安,终于转变,并在最后协助破获特务组织时,重伤身亡。

与大后方大多数作品取材于抗战现实生活或追求纪实性的趋向不同的是,《火的洗礼》在取材和艺术构思上,明显地有意与现实生活拉开一段距离。孙瑜在谈到《火的洗礼》的创作时表示:"《火的洗礼》是一个虚构的故事,比其他很多的作品还更显得荒诞无稽","在《火的洗礼》中,我的企图也就是此片的重心是在描述一个背景,一种精神,一股烈火。这烈火正燃烧在大后方每一个无名英雄的胸中,燃烧在每一个抗建工作的领导者的心头。"[131]跟往年拍摄《大路》一样,《火的洗礼》也没有讲述一个环扣有致、曲折动人的故事,而是将叙述的重心,放在发掘故事表层下潜藏的丰富的情感内容和情绪色彩上。因而,影片的真实就是一种情感的真实和情绪的真实。为了达到这种创作企图,孙瑜将一切背景和人物都尽量减化,而把"火"的地位提升到贯穿影片始终,并不断得到再现和强化。在影片中,"火"是真正的主人公,它是编导者情感和情绪的载体。也正因为如此,孙瑜在影片的"献词"中写道:"献给神圣抗战的烈火。在它普遍的炽热的洗礼之下,千万个心,千万只手,千万股血,锤炼成伟大的力量,开放出自由的鲜花!"[132]由孙瑜作词的主题歌,也以"我们是抗战的烈火,燃

烧着钢铁的胸膛"起头。[133]而最能表明这种创作意图的是，编导者在影片开始、中间和结尾，以很大的篇幅描写了三次大火。第一次是兵工厂熊熊燃烧的炉火，它一方面展示了大后方人民抗战的必胜信心和顽强力量，一方面给女特务方茵以很大的刺激；第二次是敌机空袭炸伤无辜妇孺的炮火，它使方茵看到了敌人的真面目，决心悔过自新；第三次是重庆全城大火，在这场大火中，老魏和抗日将士们跟敌人展开血战，方茵也献出了自己的生命。为拍摄重庆全城大火的场面，摄制组冒着生命危险，实地拍摄，终于获得了"伟大"并且"令人惊心动魄"的效果。[134]孙瑜在《火的洗礼》中，再一次运用诗人般的寓意和象征手法，表达了一种抗日爱国的浪漫主义情怀。

孙瑜在抗战时期编导的另一部作品是《长空万里》。《长空万里》描写了一群青年空军英勇抗战的故事。"九·一八"东北沦陷，东北航空学校学生高飞（高占非饰）流亡关内，在敌机轰炸中与少女白岚（白杨饰）相识。"一·二八"时，他激于爱国热情，又与同学金万里（金焰饰）、乐以琴（魏鹤龄饰）一同考入杭州航空学校。高飞重逢了白岚和她的妹妹燕秀（王人美饰）。1937年全面抗战爆发，高飞、金万里、乐以琴参加了空战。由于燕秀被敌机炸死，更加激起他们对敌人的仇恨。当敌机又一次来轰炸时，他们群起升空，给予了敌人以坚决的打击。影片结尾，高飞呼喊着"打倒日本帝国主义"的口号壮烈牺牲；白岚悲壮地向天空狂呼："全国的青年起来！到天空去！保卫祖国！"天空中，不时有我机穿云破雾，冲向敌阵。

《长空万里》的创作，虽有中国空军抗战保国英雄事迹的依据，但孙瑜并没有把它局限于生活真实的层面，而是仍然以其积极浪漫主义精神，努力开拓题材的疆界，把中国年轻飞行员走向报国之路的历程，描写得如诗如画。影片中，孙瑜把中国空军的勇武和广阔无际的蓝天融为一体，将大自然的美丽

和少女爱情的纯真比兴歌颂,传达了编导者对抗战、对人生、对大自然的一种诗人般的激情。当时就有评论指出:"在《长空万里》影片中,确实地反映着中国空军英勇的战斗姿态,编剧者正确地抓住了中国空军的特点,充分地表现了中国空军独特的精神…… 在宣传抗建的影片中,它无疑地已尽了艺术的最大使命了。"[135]不论是《长空万里》,还是《火的洗礼》,孙瑜一贯的清奇、激越的艺术风格,都得到了较好的保持和发展。孙瑜的创作,在大后方抗战电影中,可谓独树一帜。

与孙瑜一样,沈西苓也是一位很有艺术才华,而又肯于钻研的优秀的电影艺术家。30年代新兴电影运动中,他先后导演或编导的《女性的呐喊》、《上海二十四小时》、《乡愁》、《船家女》和《十字街头》等优秀影片,受到舆论的普遍赞誉。抗战爆发后,沈西苓也和许多爱国电影工作者一样,积极投身于大后方抗战电影运动的洪流之中。在此期间,他除了为"中电"编导《中华儿女》外,还导演了《民族万岁》、《塞上风云》和《一年间》等舞台剧。

《中华儿女》由四个短故事和一个序幕组成,并由一个总的主题——"中国不同阶层的人民共同参加抗战"——来贯穿全剧。首先,编导者通过北平、上海、南京、杭州、青岛、南昌、宁夏、桂林、昆明等地的名胜风景,抒发了对祖国山河的热爱,作为序幕。接着,展开了四个小故事。第一个是《一个农民的觉醒》,写南京郊外青年农民刘二哥(赵丹饰)一家,在日寇侵占后,平静的生活被破坏,妻子(康健饰)遭到了日寇的蹂躏,母亲也奄奄一息。刘二哥燃起复仇的火焰,毅然参加了抗日游击队。第二个是《公务员之死》,描写安徽某城市的一个老公务员(顾而已饰)在当地失陷后,日寇威逼他出来组织"维持会",他拒绝了。不久,他逃出城外的儿子、女儿和学生们先后被敌人捕获。恰巧这时日军司令来了,他们让日军司令和

他带来的一批敌人饮了毒药酒，老公务员因陪敌人一同饮酒而牺牲。临死时，他再三叮嘱儿女和学生，赶快逃出虎口，去参加抗战。第三个是《抗战中的恋爱》，写由上海撤退到内地的知识青年A、B、C三个人，对抗战的不同态度。青年A（施超饰）是一个城市青年，当他看见C全身心献身抗战，心里很羡慕，但又没有勇气去那样做；而他对青年B不顾国家大事，贪图一时享乐的行为，又很看不上。后来，他爱上了一个美丽的姑娘（陈依萍饰），便沉醉在甜蜜的恋爱里，听不见炮声，看不见血迹。然而，在一次空袭中，美丽的姑娘被敌机炸死了，于是，他投入了抗战的斗争。第四个小故事是《游击女战士》，写一支活跃在沦陷区的游击队，队长（魏鹤龄饰）勇敢而足智多谋，总部命令他去完成破坏敌人一条重要交通线的任务。一个入伍不久的女学生（白杨饰）给队长献策：由她装扮成乡下姑娘诱开敌人哨兵，使游击队趁机通过敌人封锁线。他们终于完成了任务。

《中华儿女》是一部相当优秀的抗战故事片。片中的四个故事片段，交织为一幅人民群众抗日的生动图画，展示了广大的各个阶层的人民，在抗日大时代的磨炼下，各尽其力地投入抗日斗争的情景。与孙瑜不同，沈西苓追求的电影风格偏向现实主义一途。在《中华儿女》中，他把主人公的生活和觉醒过程，表现得十分细致和真实；同时，影片依然保持着作者在《十字街头》里截取生活的横断面，加以周密刻画的特点。更为可贵的是，《中华儿女》还在艺术结构上进行了很有意义的探索，作品以纪录片式的序幕段落，加上作为主体的四个故事短片，浑然一体，特点鲜明。可以看出，沈西苓借鉴了战前《联华交响曲》和《女儿经》的创作经验。当时就有评论赞扬："这四个故事都很平凡，并不离奇，但是，用零碎片断的故事，串连在一起，在故事与故事间用一个人的报告做连接，这种表现形

式是比较新鲜的,至少在抗战片子里。他的好处,是在能把多种不同的故事,呈显在一个片子里,使观众得一个比较,无论沦陷区域或后方,都一样受到敌人的威胁,一样需要全民奋斗。"[136]确实,沈西苓在《中华儿女》中,用这种独特新颖的结构形式,比较完美地表达了全国不同阶层的人民,一致走向抗日道路的主旨。他的艺术尝试是成功的。

诚然,由于主客观原因,《中华儿女》也还存在着一些瑕疵。因过于重视主题的表达,沈西苓放弃了自己一贯讲究画面构图、镜头运用、分切组合和节奏掌握的艺术创作特点;在布景、录音等技术领域,也存在一些比较明显的缺陷,以致使整部影片"逊色不少"。[137]当然,这种瑕疵,是抗战时期大后方几乎所有电影艺术家都无法避免的缺陷,是战争时代导致的必然结果。令人惋惜的是,由于早逝,沈西苓再也没有机会像其他艺术家那样,通过另一部更为成功的作品,来克服前一部作品的缺憾了。

189

完成《中华儿女》后,沈西苓准备再为"中电"拍摄一部以空军抗日为题材的影片《神鹰》,同时,他还为"中制"创作了一个以后方无名英雄战斗事迹为题材的电影剧本 ——《大时代的小人物》,但是,这两部影片还没来得及开拍,沈西苓就于1940年12月17日,在大后方的艰苦环境中,因病逝世。[138]

沈西苓是一位有着鲜明的艺术个性,并为中国电影艺术的发展作出过杰出贡献的电影艺术家。他的一生,是正直、爱国、追求进步的一生。在电影领域,他努力钻研理论、关注电影艺术特性,显示出过人的才气。他以深刻的人道主义思想和忧患意识,为被压迫和被践踏的下层人民鼓与呼,并以清新、委婉的艺术风格,在他艺术创作的高峰期,创作了《船家女》、《十字街头》等"珠玉般的作品"。[139]这些作品不仅在中国电影史上是杰出的,而且在世界电影史上占据应有的地位。

四　何非光编导的四部影片

抗日战争时期，何非光在“中制”编导了《保家乡》、《东亚之光》、《气壮山河》和《血溅樱花》四部故事片，是大后方独立编导影片最多的导演。他的创作，既有传达抗日爱国主题的作品，又有附合国民党权力意志的作品，在思想上呈现出复杂性；但他在编导艺术上的探索，为战时中国电影积累了比较重要的经验和教训，尤其《东亚之光》在编导方面的优秀成绩，使他成为大后方抗战电影中一位不容忽略的电影艺术家。

何非光(1913～1997)，原名何德旺，台湾台中人。16岁便来大陆学医。1932年，在联华影业公司拍摄的《人道》、《续故都春梦》等片中，担任临时演员，次年正式投身电影界。起初，以饰演反派角色见长，先后参加表演或主演的影片有《母性之光》、《暴雨梨花》、《体育皇后》、《再会吧，上海》等。抗战全面爆发后，何非光在武汉加入“中制”，并在《保卫我们的土地》、《热血忠魂》、《日本间谍》等抗战影片中，饰演日本军人。“中制”迁重庆后，他开始编导创作。

何非光的第一部影片《保家乡》，是以日本侵略军在沦陷区的暴行和军民抗战为题材的，完成于1939年6月。与其他抗战影片不同的是，《保家乡》用比较逼真的画面和表演，展露了日本侵略者的残暴和疯狂。为了追求画面的逼真效果，演员英茵在表演中，左手被日本军刀砍伤，用大炮轰炸农舍时，还不慎灼伤了三位职员。[140]可以看出，何非光把作品创作的重点，放在了揭露日军侵略暴行，以激起观众反抗侵略保卫家乡的意图之上。

何非光编导的第二部作品是《东亚之光》。影片是用回叙的方法表现的。重庆“博爱村”俘虏收容所前，一群醒悟了的日军战俘正在排演话剧《东亚之光》，在回答记者采访时，战俘

高桥三郎讲述了他被迫参加战争及被俘的经过。两年以前，日本发动了侵华战争，高桥被征人伍来华参战。在军舰上，他和别的新兵一起，听信了山本大尉歪曲事实、侮辱中国的训话。但刚一抵达中国，这批新兵就被中国游击队所俘获。他们被送到了后方。中国对战俘的人道主义政策，感化了他们，高桥三郎也先有了转变，只有山本大尉执迷不悟，虽经胞弟次郎苦劝，也不起作用。而当重伤的俘虏中村临死时，要山本将来归国后转告他的家人说"千人针并不灵验"时，他也感到沉痛、羞愧和悔恨。不久，在华被俘日本士兵参加了征募寒衣的义演，山本在演剧时，想到自己远困他乡，妻离子散的惨景，也最终醒悟。影片最后，是觉悟了的战俘们参加了对敌的反战宣传，向战场上的日军喊话，劝自己的同胞放下侵略战争的武器。

这部以"已被感化了的日本俘虏"的"良心的供状和正义的呼吁"为主题的电影作品，[141]显示了编导何非光的艺术才能。作品的取材是新颖的。它没有像当时的不少作品那样，正面描写战时生活，而是从一个极小的、不为人重视的侧面，折射出中国抗日战争的正义性，因而，作品能够赢得包括日本人民在内的世界人心。而且，作品还雄辩地点出了"只有中国的胜利才是东亚之光"、只有从中国抗战官兵的身上，才能"看到真正的东亚之光"的意旨。[142]不仅如此，影片还有许多十分电影化的场景和段落。它从日本战俘排演话剧《东亚之光》、接受记者采访开始，使影片在整体结构上具有一种戏中戏的意味。"博爱村"战俘生活部分，则是用实地拍摄的纪录镜头表现的，尤其对战俘宿舍的交代，何非光用了一个长达几分钟的横移镜头，完整地表现整个宿舍床位场面，显得颇有气势。这种不是出于对艺术的着意追求，但却具有许多优秀长镜头片段艺术特征的镜头，在整个抗战电影创作中都是不多见的。影片结尾，在敌我交战的紧张气氛中，编导者又特意插

人一只军犬在山林里穿行、嗥叫的镜头，既渲染气氛、活跃画面，又造成一种难得的象征意味。参加演出的日本战俘，过去都没有演过戏，由于他们所演的就是他们自己的遭遇，也加上编导者的悉心启发，演来真实自然，颇为生活化。[143]在场面调度和蒙太奇处理方面，编导者也做了大胆的探索。片中，在中国飞机袭击日本运载新兵的运输舰，新兵惊慌失措，无处藏身的段落，在新兵在长江江畔为中国游击队俘虏的段落，创作者都充分发挥各种摄影机位和景别的长处，清晰地交代了事件发展的过程以及日本新兵们不同的心境，尽管有时还显得凌乱和累赘，但基本上还算成功，具有一种特殊的纪实色彩。

《东亚之光》拍成上映后，得到了观众的欢迎和舆论的好评，有的评论称《东亚之光》"不愧为一成功的进步的片子"；[144]还有评论分析："就剧情方面说，《东亚之光》可算是一个纪录片，因为它完全是日本反战同志过去的经历的复演，可是由于导演者手法的高明，把这些素材处理得非常恰当，而加重了它的人情味。"[145]

此后，何非光又编导了《气壮山河》和《血溅樱花》两部故事片。前者完成于1944年4月，描写一个国民党远征军青年军官破获日本间谍及同一个缅甸华侨少女的爱情故事。《血溅樱花》完成于1945年2月，故事写一对中国空军夫妇和一对日本空军夫妇在二战时期的不同遭遇。影片把侵略战争和反侵略战争作了对照，暴露了非正义战争带给人民的苦难，描写了日本战时社会生活的困苦情景和日本人民的厌战心理；何非光编导的这两部影片，带有比较明显的国民党正统意识。

五　贺孟斧和沈浮的创作

在大后方抗战电影创作群体中，贺孟斧和沈浮的电影创作也是不可忽视的。

1933年,与冯紫墀合作编写《城市之夜》电影剧本以后,贺孟斧还曾编导《联华交响曲·月下小景》、《艺海风光·话剧团》以及《将军之女》等影片。总的来看,贺孟斧的影片,注重构图、光影等造型手段的运用,具有独特的风格。尤其《将军之女》一片,银幕造型相当讲究,具有一定程度的表现主义色彩。

抗战时期,贺孟斧完成的惟一一部电影创作,是他编导的故事片《风雪太行山》。影片描写太行山区矿工和农民联合抗日的故事。主人公是太行山区农民马老汉(谢添饰)和他的儿子小马以及儿媳(欧阳红樱饰)一家。他们世代以务农和放牧为生。日寇侵占他们的家乡后,建起了煤矿,小马和许多农民被抓去做矿工,受尽压榨和折磨。马老汉为了儿子,被骗为敌人带了路。但是,日寇并没有把小马放出来,反而因为小马反抗日寇残暴而被弄瞎了眼睛。事实教育了马老汉。他最后也和矿工、农民一起投入了武装斗争。影片《风雪太行山》较为动人地刻画了马老汉这个由屈辱到反抗的普通农民的觉醒过程,人物的转变真切、合理;同时,影片还展现了大西北的自然风貌,抒发了编导者的爱国主义激情。影片的题材、主题以及银幕体现,都颇有特色。遗憾的是,这部影片之后,贺孟斧再也没有机会拍摄影片了,直到1945年在穷困中因病去逝。[146]这一年5月,重庆的《新民晚报》、《大公晚报》等报刊,曾发表文章悼念。贺孟斧是一位追求进步、热爱自由、忠于艺术、勇于探索的电影艺术家。

从1933年编写电影剧本《出路》开始,沈浮也走上了电影创作之路。他先后编导了《无愁君子》、《联华交响曲·三人行》、《天作之合》、《自由天地》等影片,为中国的喜剧电影,作出了可贵的探索。

1939年,沈浮着手编导影片《老百姓万岁》。剧本是根据

当时发表在重庆《新华日报》上的一篇题为《井疙瘩村的血》的通讯报道编写的。影片的故事情节发展基本上依照了事件的真实进程。男主人公是井疙瘩村的一个青年农民(吴雪饰),他热爱劳动,体格健壮,是村里的民兵队长,常和村里的其他青年一起军事操练,随时准备抗击日军的侵犯。同村姑娘环儿(金淑芝饰)与他相爱并结了婚。正当这时,日寇打来,青年农民参加了抗日人民军队,环儿则和留下的农民一起进入山中,利用窑洞山头打游击。最后,日军从山后爬上山头,环儿、她的母亲和弟弟以及所有的农民都壮烈牺牲,只剩下两个孩子活了下来。这时,青年农民随部队打回家乡,面对死去的亲人和侵略者的暴行,激起了满腔的仇恨,于是,他带上两个孩子,回到部队投入新的战斗。《老百姓万岁》是抗战时期惟一一部正面表现中国共产党领导下的抗日根据地军民抗日斗争的故事影片,在一定程度上,展现了根据地农民的和平生活和坚强不屈的民族气节。令人惋惜的是,当影片已拍了80%后,因为西北公司在抗日上的进步态度,被阎锡山所不喜,这部影片也因西北公司的停办,没有能够最后完成。

当然,《老百姓万岁》仍然可以看出沈浮的创作思想和艺术风格由喜剧向正剧转变的趋势。这一部作品,为沈浮的战后电影创作打下了一定的基础。

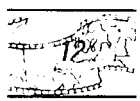
小　结

抗日战争结束已经半个多世纪了。

在炮火硝烟中成长起来的大后方抗战电影,无论在其组织工作,理论建设和创作实践上,还是在电影观念、电影批评和电影主题、电影叙事上,都留下了许多值得我们认真反思和借鉴的历史经验和教训。电影作为一种艺术、文化载体和商

品的复合体,在战争和民族危机的时刻,怎样选择自己的坐标,怎样正确处理电影与现实的关系等等问题,都需要认真审视;而对半世纪前的大后方抗战电影,进行客观冷静的历史评价,更是当今中国的电影工作者不可回避的历史使命。

首先,大后方抗战电影在抗日爱国旗帜感召下,团结了最广泛的电影工作者,形成了中国电影史上规模空前的抗战电影运动。不同地域、不同背景以及不同艺术个性的电影工作者们,聚集在武汉、重庆和太原以及根据地延安,为着共同的目标,在艰苦的环境下工作,书写了中国电影发展史上可歌可泣的一页。抗战电影运动从精神上继承了30年代的中国电影文化运动,并开启了40年代中国进步电影以及解放后的人民电影。抗战电影运动承上启下的历史功绩,在中国电影史上是不容忽视的。



其次,抗战电影高举反抗侵略以及爱国主义和民族主义的大旗,汇入全民族抗日战争的伟大洪流之中,不仅将中国电影有史以来的反帝爱国思想推向顶峰,而且以坚决的、先进的姿态载入世界反法西斯电影的光辉史册。与第二次世界大战中许多国家的电影相比,中国抗战电影的成就更是有目共睹,不可低估的。

抗战电影还改变了中国电影的原有格局:抗战电影运动从上海波及全国,香港和中国广大的后方都感受到抗战电影的勃勃生机;尤其在广阔的农村和边远地区,许多人第一次感受到电影和电影文化;在"电影下乡,电影入伍"的方针指导下,中国电影走向工农大众,第一次成为真正意义上的大众娱乐和大众艺术。

抗战电影是在与沦陷区"国策电影"和租界区商业电影的斗争中发展起来的。在通过电影抵抗殖民主义文化侵略和庸俗低级电影产品方面,抗战电影积累了一定的经验教训,这种

经验教训势必成为中国电影发展的宝贵财富。

抗战电影在电影观念、电影主题、电影批评和电影形态上都形成了鲜明的特点。这种宣传教育的电影观念、社会功利的电影批评、政治理念的电影主题和通俗化的电影形态，在某种程度上，也成为40年代和解放后人民电影的追求目标。历史的继承性证实了抗战电影强烈的生命力和深远的影响力。

抗战电影还造就了一批优秀的电影人才和电影作品。史东山、孙瑜、应云卫、袁丛美、何非光、沈西苓、徐苏灵、贺孟斧、沈浮、郑君里、罗静予、潘孑农、钱筱璋、袁牧之、吴印咸、吴蔚云、田汉、阳翰笙、万古蟾、万籁鸣、万超尘、高占非、黎莉莉、张瑞芳、陶金、舒绣文、白杨等电影艺术家以及《保卫我们的土地》、《八百壮士》、《好丈夫》、《东亚之光》、《塞上风云》、《中华儿女》、《风雪太行山》等故事影片和《民族万岁》、《华北是我们的》等新闻纪录影片就是其中的代表。这些人才在中国电影史上也都是杰出的，这些作品以其鲜明的思想性和艺术性成为中国电影不可或缺的重要组成部分。

抗战电影提出了一些值得电影界认真探讨的新问题，如电影与政治宣传的关系问题、电影与大众教育的问题、电影题材和技巧与其服务对象的问题、电影的大众化与电影的民族风格问题等等。这些问题的提出与解答，无疑标志着中国电影已经进入一个电影主体意识开始觉醒的时代。

当然，抗战电影也有许多不可弥补的缺陷。

由于过分强调电影的宣传教育功能和政治理念，抗战电影缺乏一种宽容的精神和创新的意识。它直接导致抗战电影的娱乐性和商业性的萎缩以及艺术水平的下降。这使得抗战电影往往陷入标语口号和公式化的误区不能自拔，以至失去其本应得到的许多观众。同时，也使得抗战电影作品在题材上显得相对单调，在人物形象上显得类型化浅表化，在视角上

显得过于单一,在情节结构上显得比较封闭和程式化,在电影语言上更是显得保守和贫乏。电影艺术家的独特个性在抗战电影中未得到保护和发挥,抗战电影作品大多大同小异,缺少个体意义上的审美情趣,无论在反映抗战现实的广度还是深度上,抗战电影都是不足的。而与沦陷区"国策电影"和租界区商业电影比起来,创作不丰,作品偏少,也是抗战电影理当反省的重要方面。

由于战争的原因,电影物资和电影器械短缺,电影拍摄工作经常受到炮火的阻碍,使抗战电影在技术方面也明显滞后。这种技术落后的状况也在很大程度上阻碍了抗战电影的顺利发展,成为中国电影史上令人遗憾与惋惜的现象。

由于各种主客观的原因,抗战电影提出的许多问题,没有得到认真的、充分的探讨,也没有获得令人满意的解决。甚至,对有些问题的理解还出现了较大的偏差,严重束缚了电影工作者的手脚,对抗战电影及以后的中国电影带来负面影响。

毋庸置疑,抗战电影的诸多缺陷,与其说是中国电影发展本身的缺陷,不如说是由于日本帝国主义的侵略造成的。但无论如何,抗战电影是一种宝贵的历史财富,是中国电影史上的重要一页。

注释

[54] 《日本帝国主义对外侵略史料选编(1931～1945)》,上海人民出版社,1983年版,288～289页。

[55] 1939年9月,国民参政会第一届第四次会议提案《请政府明令保障各抗日党派合法地位案》(沈钧儒、邹韬奋等)中称:"因所谓'异党'党籍及思想问题之关系,若干抗日积极分子,受排斥者有之,被屠杀遭暗害者有之,被拘禁或被开除职员或学籍者有之,影响所及,不仅使抗日各党派间,关系日益恶化,而且引起举国同胞对团结抗战国策,发生动摇,使全民族团结胜利之保证,发生疑问。"

[56] 原口号为:"坚持抗战到底反对中途妥协!巩固国内团结反对内部分裂!力求全国进步反对向后倒退!"中央档案馆:《中共中央文件选集》第12册第143页,中共中央党校出版社,1991年出版。

[57] 阳翰笙:《回忆文化工作委员会的斗争》,《重庆文史资料》第21辑,1984年,重庆。

[58] 1940年底,沈西苓在《双十节谈当前电影事业上的几件急事》一文中说:"我们应该说到目下两个国营电影厂的基金的不足!尤其是中央电影队,—— 较'中制'每月尚少五万元,发了生活费外每月少数的余款,如何能叫他扩充事业,有计划的制作电影?拍了一二张故事片,已经是窘态毕露顾此失彼;因为这样,时间的延长是免不了。同时愈因为经济不能周转,愈想争取外市,到南洋群岛去等候公映;而作品的内容水准,益加模糊,不直接触到敌人的一切,因而益加对于抗敌的力量减轻。"(1940年10月11日重庆《新蜀报》)1941年下半年,"中电"厂长罗学濂也在一篇文章中谈到:"综观四年来后方影片生产之主要缺点在'供不应求',即出产量之薄弱,而其症结所在,即为经济基础之未能确立。"在这篇文章里,罗学濂还详细地把"几个国营制片机构的经济力量"加以"估计",令人信服地指出了大后方抗战电影创作经

济力量之"贫乏"的事实。(罗学濂:《抗战四年来的电影》,《文艺月刊》1941年8月号。)"经济基础"之薄弱,成为阻碍大后方电影发展的关键因素之一。

[59] 其实,大后方抗战戏剧运动也与抗战电影运动一样,面临着"经济基础"薄弱的问题。西马在《无齿之徒应云卫》一文中写道:应云卫"在重庆办中华剧艺社,每天苦恼着他的,还是院子,开支,票房价值和艺术良心等等老问题。"(1946年3月25日重庆《大公晚报》)当时的话剧和电影"明星",如黎莉莉和秦怡,月薪分别只能买哈德门香烟四包半和不到一包。(见方井:《月薪数百元够买几包烟?——辛酸的纪录》,范国华等编辑:《抗战电影回顾》,重庆市文化局等1985年印行第89～90页。)但由于话剧跟电影相比,更少受到物资和机械设备的制约,故而,薄弱的"经济基础",真正扼杀的,就不是话剧而是电影了。

[60] 《国民党反动派摧残新闻出版事业罪行实录》,张静庐编《中国现代出版史料》丙编第82页。

[61] 如,1942年,国民政府教育部坚持授予"战国派"文人陈铨的主张"民族至上,国家至上"、要求"强有力的政府"的四幕剧《野玫瑰》以"学术审议委员会三等奖'"。

[62] (美)罗伦斯:《在抗战中成长的中国电影制片厂》,李威译。《扫荡报》1941年4月12日,重庆出版。罗伦斯还在文中写道:"中国抗战以后,尤其是前昨两年,每一个访问中国的战时首都的外国记者或是旅外华侨,几乎都要到'中制'参观一下。他们对于这常在轰炸威胁中而仍能出产大量爱国影片的'中制',感到浓厚的兴趣,和衷心的敬佩。"

[63] 郑用之:《三年来的中国电影制片厂》,《中国电影》第1卷第1期,1941年1月,重庆。

[64] 有关表述见:施焰:《三则建议——给中国电影界》(1938年12月4日重庆《扫荡报》),施焰:《关于"电影出国"》(1939年1月10日重庆《新华日报》),吕奎文:《关于国际宣传影片》(1939年4月10日重庆《扫荡报》),艾衍:《中国电影到海外去》(1939年12

月17日重庆《国民公报》)等文。其中,施焰在《三则建议——给中国电影界》一文中指出:"电影也是对外宣传武器之一,所以我们希望多摄些抗战影片出国放映,使国际各友邦明了我抗战的意义和情况,而同情或援助我们的抗战,共同打倒日本法西斯。"

[65] 当时,中央宣传部国际宣传处、中苏文化协会、中英文化协会和中美文化协会等对外宣传机构和文化团体,承担了"电影出国"的组织领导工作。"电影出国"取得了预期的成效:中国抗战电影在国际上引起了强烈的反响。仅就纪录片而言,《中国反攻》在英国伦敦连续放映四百余场次,在英国六千余家电影院上映;《抗战电影特辑》第一集在日内瓦世界禁毒会议上映出时,其中我国接受汉口日租界后破获日寇制毒机关的新闻镜头,曾引起了人们对日寇的愤怒,日本人也终于没有理由掩饰其在华包庇制毒的罪证(见程季华主编:《中国电影史》(2),中国电影出版社1981年版第28页);《广州遭轰炸》在国外上映后,当时的广州市市长反对日寇轰炸城市的提议,立即得到全世界的响应。

[66] 杨邨人:《农村影片的制作问题》,《中国电影》第1卷第1期,1941年1月1日,重庆。

[67] 参考程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。

[68] 参考程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。

[69] 参考程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。

[70] 史东山在《抗战以来的中国电影》一文中指出:"因为抗战形势明白地显示着,抗战是必需长时期的,于是,电影也就不慌不忙地恢复了技巧的讲究。"(《中苏文化》第9卷第1期,1941年7月25日,重庆。)

[71] 茅盾:《抗战期间中国文艺运动的发展》,《中苏文化》第8卷第3、4期合刊,1941年4月20日,重庆。

[72] 毛泽东:《反对日本进攻的方针、办法和前途》,《毛泽东选集》一

卷本第334页,人民出版社,1964年第1版。

[73] 余上沅:《战时戏剧与电影的题材》,1938年9月25日《时事新报》,重庆。

[74] 赵铭彝:《抗战一年来的戏剧与电影》,1938年7月7日《新蜀报》,重庆。

[75] 计有:郑用之的《抗战电影制作纲领》、杨邨人的《农村电影制作问题》、罗静予的《论电影的国策》、徐苏灵的《纪录电影之估价》、刘念渠的《在银幕上创造典型》、罗学濂的《卑之毋甚高论》、凤子的《舞台表演与电影表演》、徐迟的《电影的风格》、熊佛西的《电影教育问题》、王平陵的《战时教育电影的编制与放映》、向锦江的《论电影的民族形式》、应云卫的《电影的新任务》、潘孑农的《释"美国作风"——资本主义国家的商业电影的所谓"手法"与"技巧"》、史东山的《希望文艺界的朋友们写作电影剧本》等。

[76] 分别刊载于《中国电影》创刊号和第三期。1941年1月1日,1943年3月1日,重庆。

129

[77] 罗学濂的《卑之毋甚高论》、王平陵的《战时电影编剧论》等,载《中国电影》创刊号和第二期,1941年1月、2月,重庆。

[78] 《中华全国电影界抗敌协会致苏联电影界书》,《中国电影》第1卷第1期,1941年1月1日,重庆。

[79] 宋之的:《略论电影通俗化问题》,1939年4月10日《扫荡报》,重庆。

[80] 杨邨人:《农村影片的制作问题》。作者自己解释道:"这里所指的'农村影片',其制作的对象,实则不仅属于战地的农民与士兵,还得更为广大些。比如内地城市的市民,其文化程度其实比较农村的农民,与来自农村的士兵,亦不见得高深得很多。这里特别要提出'农村影片'这一名词的原因,却是因为我们中国的影片,其制作方法可以说是模仿欧美影片而来,而且自从有了中国影片产生以来,其制作的对象,都是都会的市民;换句话说过去的中国电影,是为了满足都会的市民的欲望而产生的,所以过去的中国电影作品可以说是'都会影片'。而今天抗战电影的最

大多数的观众，是农村的小城市市民与农民士兵，我们必须制作农村观众为对象的'农村影片'。"(《中国电影》第1卷第1期，1941年1月1日，重庆。)

[81] 例如，向锦江在《论电影的民族形式》一文中，认为杨邨人的"农村电影"这一名词是"无须成立"的，因为它对欧美电影手法和技巧持"排斥态度"，"可能推翻了电影最基本的东西"；而"农村电影"的"结构的松懈、叙述的冗沓、描写的贫疣"等，将使电影"成为完全丧失艺术价值的东西"。(1941年6月8日、15日、22日重庆《国民公报》。)

[82] 葛一虹：《关于民族形式》，《文学月报》第1卷第2期，1940年2月15日，重庆。

[83] 向锦江：《论电影的民族形式》，1941年6月8日、15日、22日《国民公报》，重庆。

[84] 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛泽东选集》一卷本，人民出版社，1967年版第500页。

[85] 在中国早期的商业电影景观中，受到重视的，往往是故事片中的类型片。新闻纪录片因为选材、拍摄手段和放映长度等方面的限制，很难作为票房的"号召"走进电影院。江兼霞在《评〈活跃的西线〉与〈我们的南京〉》一文中就曾指出："中国电影制作者一向就没有注意过新闻片，所以从前我认为只要'有'新闻片，'好'与'坏'的问题，一时似乎还谈不到。"(1938年3月27日重庆《国民公报》"星期增刊"。)

[86] 余仲英：《抗战一年来中国电影界面面观》，1938年7月17日重庆《时事新报》。

[87] 赵铭彝：《抗战一年来的戏剧与电影》，1938年7月7日重庆《新蜀报》。

[88] 有关文章，见1938年3月27日重庆《国民公报·星期增刊》中载：沈西苓：《一点感想》、赵铭彝：《旧话》、江兼霞：《评〈活跃的西线〉与〈我们的南京〉》、宋之的：《〈活跃的西线〉我的观后感》等等。江兼霞是这样评论《我们的南京》的："《我们的南京》是一部

纪录片,这也是经过潘孑农先生剪辑而成的。中国的纪录片实在太少,但在太少的数量中,这部片子可说是完全合乎理论之要求的。葛莱菲士所谓的'电影文法',这里就有了实际尝试的报告,所以每一幅画面的长度,都已经做到了不能少一格,也不能多一格的境地了。最使人满意的,是片头片尾的字幕卡通,它不仅充满了煽动性的宣传效能,同时也创制了一种新颖的形式。还有在音响方面所配的纯粹的中国音乐,也很适合全片悄调,对观众完成了'雅俗共赏'的任务。"

[89] 葛一虹:《从〈华北是我们的〉与〈好丈夫〉说到我们抗战电影制作的路向》,1940 年 2 月 22 日重庆《新华日报》。

[90] 史东山:《抗战以来的中国电影》,《中苏文化》第 9 卷第 1 期,1941 年 7 月 25 日,重庆。

[91] 葛一虹:《从〈华北是我们的〉与〈好丈夫〉说到我们抗战电影制作的路向》,1940 年 2 月 22 日重庆《新华日报》。

[92] 史东山:《抗战以来的中国电影》,《中苏文化》第 9 卷第 1 期,1941 年 7 月 25 日,重庆。

[93] 葛一虹:《从〈华北是我们的〉与〈好丈夫〉说到我们抗战电影制作的路向》,1940 年 2 月 22 日重庆《新华日报》。

[94] 陈晨:《忆〈华北是我们的〉拍摄经过》,《电影艺术》1961 年第 5 期,北京。另:1940 年 8 月,《华北是我们的》经过香港民革通讯社林焕平之手重新剪接编辑后,易名《华北风云》,在香港放映。重新剪辑后的影片,虽然在解说词和录音等方面,多有改动,但是,仍受到爱国同胞的热烈欢迎。

[95] 君里:《关于纪录电影的特征》,1943 年 2 月 26 日重庆《新民报·晚刊》。实际上,在大后方,人们对"纪录电影",大多与保罗·罗沙或郑君里的观点相近。实际上早在 1941 年左右,徐苏灵就在《纪录电影之估价》一文中指出:"我以为,通过了美好的电影艺术的手腕的纪录影片,是有生命的,会得到广大的观众所欢迎的影片。不要以为毫无计划的新闻影片就是纪录影片,新闻之与纪录影片,是有生命的,会得到广大的观众所欢迎的影片,不要

以为毫无计划的新闻影片就是纪录影片，新闻之与纪录影片，那与戏剧之与戏剧影片是一样的，纪录影片是活生生的现实，以有系统的有组织的手法，经过艺术家的剪裁的东西。"(《中国电影》第1卷第1期，1941年1月1日，重庆)

[96] 韩尚义：《忆郑君里在西北拍〈民族万岁〉》，《电影评介》1984年第6期。

[97] 徐昌霖：《〈民族万岁〉观后感》，1943年3月1日重庆《新华日报》。

[98] 徐苏灵：《纪录电影之估价》(1941年1月1日《中国电影》创刊号，重庆)、袁牧之：《谈纪录电影》(1941年2月1日《中国电影》第1卷第2期，重庆)、君里：《关于纪录电影的特征》(1943年2月26日《新民报晚刊》，重庆)、[苏]卡尔曼：《纪录电影摄影师的修养》(苏凡译，1941年1月1日《中国电影》创刊号，重庆)、[苏]鲍尔羌斯基：《纪录片中的列宁》(新译，《中苏文化》1945年第16卷第5期，新译)等。

[99] 晋伯：《第一期抗战与第二期抗战中"新闻影片"与"纪录影片"》，1940年4月30日重庆《扫荡报》。

[100] 子都：《介绍〈胜利进行曲〉》，1941年4月13日重庆《国民公报》。

[101] 凌鹤：《谈〈胜利进行曲〉与〈火的洗礼〉》，1941年5月13日重庆《新蜀报》。

[102] 在抗战电影中，每一部作品几乎都有一个共同的主题：在战争中，主人公从软弱走向坚强，从束手就擒走向拼命抵抗。精神上的"成长"，成为他们的共同特征。

[103] 《影人影事》，《中国影讯》第1卷第3期，1940年4月5日，上海。

[104] 白薇：《进步的电影——〈八百壮士〉及〈孤岛天堂〉的观感》，《中国电影》第1卷第2期，1941年2月1日，重庆。

[105] 田汉：《长沙会战与〈胜利进行曲〉》，《影事追怀录》，中国电影出版社，1981年版，57页。

[106] 史东山:《关于〈胜利进行曲〉的摄制》,1941 年 4 月 20 日重庆《国民公报》。

[107] 方蒙:《史东山的艺术生活》,《文讯》第 9 卷第 2 期,1948 年 8 月 15 日,上海。

[108] 潘孑农:《释"美国作风" —— 资本主义国家的商业电影的所谓"手法"与"技巧"》,1941 年 9 月 3 日重庆《国民公报》。

[109] 史东山:《关于〈保卫我们的土地〉》,《抗战电影》创刊号,1938 年 1 月,汉口。

[110] 方蒙:《史东山的艺术生活》,《文讯》第 9 卷第 2 期,1948 年 8 月 15 日,上海。

[111] 阎哲吾:《门外汉的观感》,《中国电影》第 1 卷第 3 期,1941 年 3 月 1 日,重庆。

[112] 薛赐夫在《阳翰笙电影文学创作浅论》一文中指出:阳翰笙"每一个时期的电影剧作,都紧扣着时代的脉搏,呼应着革命回响,为中国电影的现实主义传统的树立,起到了重要的作用,在中国电影史上写下了值得骄傲的一页。"(载于《电影学 —— 中国电影评论学会首届电影学年会论文选》一书,中国电影出版社,1988 年版,610 页)

[113] 潘孑农在《舞台银幕六十年 —— 潘孑农回忆录》中指出:"抗日战争初期,阳翰笙兼任政治部直辖的中国电影制片厂艺委会的领导工作,他集中精力,先后编写了《八百壮士》、《青年中国》、《日本间谍》、《塞上风云》等四部电影,从不同的角度反映全民团结抗日的精神面貌,同时揭露某些分裂投降的阴暗面,提高警惕,鼓舞斗志,为宣扬民族圣战作出卓越的贡献。"同时又认为:"阳翰笙在创作主题的抉择与表达方式,描绘人物的深刻细致,语言的朴质洗练等艺术成就上,他的舞台剧作,似乎更胜(电影剧作)一筹。"(江苏古籍出版社 1994 年版第 46~47 页。)

[114] 阳翰笙:《阳翰笙电影剧本选集·后记》,中国电影出版社,1981 年版,327 页。

[115] 颇有意思的是,潘孑农在《舞台银幕六十年 —— 潘孑农回忆

录》一书中谈到:《八百壮士》"这部慷慨悲壮的爱国主义影片,真实的故事扣人心弦,激发了广大群众的斗志,但我总觉得以牧之瘦弱的形体饰演团长谢晋元这位英雄人物,只能是勉力而为罢了。"(江苏古籍出版社 1994 年版第 139 页)—— 对袁牧之塑造的团长谢晋元这一形象提出异议。

[116] 张骏祥在为《中国抗日战争时期大后方文学书系·电影》一书作的"序"中指出:抗战时期,大后方电影创作上的缺点和不足,一个重要原因是"对电影文学的重视不足",因为,"在抗战时期,还没有形成拍摄前先写成完整的文学剧本的习惯,所谓剧本往往只是一个粗略的供导演拍摄用的所谓'脚本',对于人物形象、对话、造型处理,很少细致的描绘和规划。而当时的导演又往往习惯于自任编剧,很少约请有成就的作家编写剧本(田汉、夏衍、阳翰笙少数前辈是例外)。"(重庆出版社,1989 年版)

[117] 袁丛美:《摄制〈日本间谍〉的经过》,中国电影制片厂《日本间谍》特辑,1943 年,重庆。

[118] 方蒙:《史东山的艺术生活》,《文讯》第 9 卷第 2 期,1948 年 8 月 15 日,上海。

[119] 按史东山,"旧浪漫主义"指 30 年代进步电影中表现出的一些只有良好愿望而不具备现实依据的理想主义成分。

[120] 史东山 :《一九四〇年中国电影的回顾与前瞻》,《中国电影》第 1 卷第 1 期,1941 年 1 月 1 日,重庆。

[121] 史东山在《中国电影的路线问题座谈会记录》上的发言。《中国电影》第 1 卷第 1 期,1941 年 1 月 1 日,重庆。

[122] 杨邨人:《农村影片的制作问题》,《中国电影》第 1 卷第 1 期,1941 年 1 月 1 日,重庆。

[123] 史东山:《关于〈胜利进行曲〉的摄制》,1941 年 4 月 20 日重庆《国民公报》。

[124] 史东山:《关于〈保卫我们的土地〉》,《抗战电影》创刊号,1938 年 3 月 31 日。

[125] 樾:《〈还我故乡〉评论》,1945 年 10 月 11 日重庆《新华日报》。

[126] 史东山:《关于〈保卫我们的土地〉》,《抗战电影》创刊号,1938年1月,武汉。

[127] 李为光:《保卫我们的土地》,1938年5月11日、18日重庆《国民公报》。

[128] 葛一虹:《从〈华北是我们的〉与〈好丈夫〉说到我们抗战电影制作的路向》,1940年2月22日重庆《新华日报》。

[129] 凌鹤:《谈〈胜利进行曲〉与〈火的洗礼〉》,1941年5月13日重庆《新蜀报》。

[130] 葛一虹:《从〈华北是我们的〉与〈好丈夫〉说到我们抗战电影制作的路向》,1940年2月22日重庆《新华日报》。

[131] 孙瑜:《编导者言 —— 谈影片〈火的洗礼〉》,1941年5月4日重庆《国民公报》。

[132] 《〈火的洗礼〉·本事》,1941年2月23日、3月2日重庆《国民公报》。

[133] 《中外流行电影名歌集》,现代音乐研究社1943年版,重庆。歌词的全文是这样的:我们是抗战的烈火,/燃烧着钢铁的胸膛,/我们是无名的突击队,/我们的战线在后方。/生产竞赛,培养力量,/军民合作,团结一堂,/千万只粗壮的臂膀锤炼出自由的光芒,/千万股热烈的血汗汇成了浩荡的长江……/谁敢自私,谁在彷徨,/谁愿卖国,谁肯投降,/我们是抗战的烈火,/燃烧着钢铁的胸膛,/我们是无名的突击队,/我们的战线在后方!

[134] 弘毅:《〈火的洗礼〉给我的启示》,1941年5月4日重庆《国民公报》。

[135] 周至柔:《〈长空万里〉映演献词》,1941年8月10日《电影纪事报》第2期,重庆。

[136] 小林:《中华儿女》,1939年9月21日重庆《新蜀报》。

[137] 施焰:《〈中华儿女〉观后》,1939年9月26日重庆《新华日报》。

[138] 郑用之:《哭西苓》一文中写道:"西苓,我知道你的病,你的死,完全是为了愤懑,为了恶恨,为了生活的不安定,为了工作未能尽量发挥你独具的天才,为了你参加了抗战的阵营以后,你的

作品反而减少，你对工作的情绪反而脆弱……当你每次同我谈到这些问题的时候，我深深的觉得，我们的社会太不重视艺人的地位与作用，我们的政府太不暇及于教育宣传惟一工具的电影工作了。"(《中国电影》第1卷第2期，1941年2月1日，重庆)

[139] 夏衍：《悼念西苓》，1941年4月5日上海《神州日报》"神州杂俎"副刊。

[140] 《中国制片厂新作〈保家乡〉排演成功》，1939年4月27日重庆《新民报》。

[141] 何非光：《〈东亚之光〉拍摄前后》，1941年1月5日重庆《国民公报》。

[142] 《中国胜利是东亚之光——〈东亚之光〉中一个日本演员给他日本友人的一封信》(《中国电影》第1卷第2期，1941年2月1日，重庆。)和1941年1月10日重庆《新华日报》关于《东亚之光》献演盛况的消息报道。

[143] 在一篇访谈录里，对《东亚之光》的"纪录色彩"，何非光认为是"有意识的"，并指出："用真人演实事，现身说法，这样才有力量。"(陆弘石：《为了"忘却"的纪念——何非光访谈录》，见《重庆与中国抗战电影学术论文集》，重庆出版社1998年版第266页。)

[144] 达辛：《漫谈〈东亚之光〉》，1941年3月7日重庆《新华日报》。

[145] 子都：《人类史上的奇迹——〈东亚之光〉观后》，1941年1月11日重庆《扫荡报》。

[146] 《孟斧！是谁戕害了你?》一文中，作者周彦对贺孟斧的离世，发出责问："坎坷穷困，难道是一个真正的艺人注定的命运吗?"(1945年5月13日重庆《大公晚报》)

第三章　根据地人民电影:前卫的艰难与新风

根据地人民电影,指抗日战争时期,由中国共产党领导的,主要在根据地延安所从事的,以中国共产党领导的人民政权下翻身做主的工农兵为描写对象,并为他们服务的电影实践。它充分体现了抗战电影鼓舞人民大众、争取民族解放的精神内涵;并因对民族解放和民主政权的双重呼吁而超越大后方抗战电影和租界区商业电影。与这两种电影相比,根据地人民电影面对的是具有新的思想和文化基础的地域与观众,它呼唤新的电影观念、电影主题、电影语言和电影风格。但是,由于根据地极度的物质匮乏和电影设备短缺,根据地人民电影未能充分显示出自己的创作实绩,也未能建构较全面、较系统的电影理论和批评,但它仍然以其进步的思想背景和新闻纪录片的新风格,直接开启"延安纪录电影学派",在中国电影史上功不可没。

第一节　根据地电影发生的社会政治思想背景及其艰难创业

一　根据地人民电影的社会政治思想背景

抗日根据地是根据毛泽东的军事思想,在抗日战争时期,

中国共产党领导的游击战争赖以执行自己的战略任务，达到保存和发展自己、消灭和驱逐敌人之目的的战略基地。敌后抗日根据地多为经济贫困地区，又处在分散和被敌人包围、分割、封锁的环境之中。八路军等人民抗日武装在没有外援的情况下，能够坚持极端艰苦的敌后抗战并使自己日益发展壮大，根本原因就在于中国共产党在抗日根据地实行了符合广大人民群众利益和要求的政治、经济、文化等新民主主义政策，从而真正发动和依靠人民群众，实行了广泛深入的人民战争。

抗日战争时期，是中共中央和红军主力经过长征到达陕北根据地后的相对稳定时期，也是毛泽东在遵义会议之后，确立了党内和军内实际领导地位，全面总结历史经验的时期。毛泽东总结了十年内战和党内两条路线斗争的经验教训，运用马克思列宁主义的基本原理，把它与中国革命的具体实践结合起来，制定了新民主主义革命和建设新民主主义社会的完整理论、纲领、路线、方针、政策和方法，使全党在思想上、政治上、组织上达到空前的统一和团结，从而取得了抗日战争的最终胜利，并为解放战争的胜利和建立新中国奠定了基础。

这一时期，毛泽东不仅重点抓了党的建设和军事问题，还大力抓紧了文化建设工作。在毛泽东的整个革命生涯中，这一时期撰写的关于文化、文艺的著作和书信，数量上是以往不能相比的。内容上也是最全面、最丰富、最完整并最有代表性的。其中，1940 年 1 月发表的《新民主主义论》，除规定了在新民主主义革命时期党的政治纲领和经济纲领外，又规定了新民主主义革命时期党的文化纲领。1942 年 5 月，在整风运动的同时，毛泽东同志又发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，针对当时文艺工作中存在的问题及“五四”以来革命文艺运动的历史，全面地、系统地阐明了马克思列宁主义关于文学

艺术的理论。

《在延安文艺座谈会上的讲话》,明确规定了中国革命文艺为工农兵服务的方向,指出了革命文艺为工农兵服务的途径,并把一切问题的中心,放在文艺工作者同工农群众结合,从而改造自己的世界观和取得文艺创作的源泉这个根本问题上,这就从理论上彻底解决了"五四"以来中国革命文艺工作者所一直企图解决而没有能够彻底解决的问题,即革命文艺同人民大众结合的问题。由于它把马克思列宁主义的文学艺术理论的普遍真理,同中国文艺运动的具体实践结合了起来,从而"发展了马克思主义的文艺思想,使马克思主义具有了完整的系统性,高度的科学性和强烈的战斗性。"[147]

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后,延安文艺界在整风运动中,根据《讲话》的精神,认真检查了各种非无产阶级文艺思想的表现,批判了各种错误的倾向,划清了无产阶级同资产阶级、小资产阶级文艺思想的界限,使文艺工作者的思想普遍提高了一步。

《在延安文艺座谈会上的讲话》,在抗日根据地的文艺工作中,得到了迅速全面的贯彻。1943 年 3 月,中共中央文委为了贯彻《讲话》的精神,先后召开了党的文艺工作者会议和戏剧工作会议。同年 11 月,中共中央宣传部作出了关于执行党的文艺政策的决定,要求把《讲话》中所规定的基本方针,"贯彻到一切文艺部门中去"。[148]

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后,抗日根据地文艺运动的面貌和文艺工作者的面貌,发生了根本的变化。广大的文艺工作者纷纷下乡下部队,深入群众,深入实际斗争生活。出现了一系列有着新的主题、新的人物、新的形式的优秀歌剧、话剧、小说、叙事诗和报告文学。群众文艺活动,连队的戏剧歌咏运动,农民的文艺运动,得到了比过去更大更好的发

展。地方戏曲的改革，也获得了出色的成绩。

《在延安文艺座谈会上的讲话》发表时，根据地的电影工作还处在草创时期，规模很小，而且主要是从事新闻纪录片的制作和影片放映工作。但是，《讲话》精神还是深刻地影响了根据地的电影面貌。如果说大后方抗战电影的理论还是建立在爱国文艺工作者宣传抗战、教育民众的基础之上，那么，根据地人民电影则是建立在党的文艺工作者同工农群众相结合、改造自己的世界观，为工农兵服务的理论基础之上。这使根据地人民电影，得以崭新的思想内容和独特的影像风格，显示出中国电影发展的新方向。

总之，抗日根据地毛泽东文艺思想的成熟，成为人民电影诞生和发展的进步思想背景。遗憾的是，根据地人民电影在其诞生和发展之初，在电影理论领域还没有对这种进步思想进行适当的表述。作为新的文艺运动的一部分，在基本策略和发展方向上，人民电影也缺乏认真的研究和探讨。这种历史的缺憾只有到新中国建立后才真正消除。

二　根据地人民电影的艰难创业

抗日战争进入相持阶段后，以延安电影团为代表的根据地人民电影，在几乎一穷二白的基础上，开始了新闻纪录片的拍摄和影片放映等工作。根据地人民电影的艰难创业，为中国电影史留下了可歌可泣的一页。

早在1938年4月，在延安，就成立了抗日根据地的第一个电影组织——“陕甘宁边区抗敌电影社”。这是由一批电影爱好者组成的民间电影社团。限于物质条件的困难，陕甘宁边区抗敌电影社没有能力进行拍摄影片的活动。

抗日根据地正式建立的第一个电影组织，应该是“延安电影团”。它由八路军总政治部直接领导，正式成立于1938年

秋天。袁牧之回忆说:“解放区开始有电影工作是在1938年秋季,在延安八路军总政治部领导下成立了电影团,下辖一个摄影队和一个放映队。”[149]实际上,延安电影团的筹备工作,是从抗战初期的武汉开始着手的。袁牧之在主演了影片《八百壮士》之后,由于受到周恩来的鼓励,决定去延安、陕甘宁边区或华北抗日根据地拍摄纪录片,以反映人民和军队火热的抗日斗争。这样,袁牧之约请了战前曾与他合作的摄影师吴印咸一起参加工作。1938年夏,他们带着从香港购买和伊文思赠予的摄影器材,奔赴延安。“延安电影团”就在这种几乎一穷二白的基础上建立起来,当时仅有袁牧之、吴印咸和徐肖冰三个人,后来,才有钱筱璋等人参加。他们主要进行了新闻纪录片的拍摄和影片放映等工作。

从1938年10月大型纪录片《延安与八路军》的拍摄到1945年抗战结束,延安电影团共拍摄了新闻纪录片和新闻素材二十多种,见表:[150]

片　名	出品时间	影片类型	编导	摄　影
延安与八路军	1939	大型纪录片	袁牧之	吴印咸、徐肖冰
白求恩大夫	1939	新闻素材		吴印咸
晋察冀军区三分区精神总动员大会	1939	新闻素材		吴印咸
聂荣臻司令员检阅自卫队	1939	新闻素材		吴印咸
敌后报纸《新长城报》	1939	新闻素材		吴印咸
晋察冀军区欢送参军	1939	新闻素材		吴印咸

（续表）

片　名	出品时间	影片类型	编导	摄　影
敌后织布厂	1939	新闻素材		吴印咸
唐县青年合作社	1939	新闻素材		吴印咸
延安庆祝百团大战胜利大会和追悼会	1941	新闻片		
国际青年节	1941	新闻片		
延安各界庆祝辛亥革命三十周年大会	1941	新闻片		
陕甘宁边区第二届参议会(《参议员活动》)	1941	新闻片		徐肖冰
生产与战斗结合起来(《南泥湾》)	1942	纪录片	钱筱璋	吴印咸、徐肖冰
毛泽东同志在延安文艺座谈会上	1942	新闻素材		
延安各界纪念抗战五周年	1942	新闻素材		
九一扩大运动会	1942	新闻片		
十月革命节	1942	新闻片		
张浩同志出殡和丧礼	1942	新闻片		
边区生产展览会	1943	纪录片		
刘志丹同志移灵	1943	新闻片		
中国共产党第七次全国代表大会	1945	新闻片		吴印咸

延安电影团成立后拍摄的第一部影片，是大型纪录片《延安与八路军》。1938 年 10 月 1 日，《延安与八路军》在陕西省中部的黄帝陵拍摄了第一个镜头；电影团在延安和华北敌后，历尽艰辛和危险，跋涉千余里，历时近两年，终于完成了全部拍摄任务。1940 年中，电影团人员先后从前方回到延安。由于延安缺乏影片后期制作的必要条件，经过慎重研究，组织领导决定，派袁牧之到苏联去进行《延安与八路军》的后期制作，同时考察和学习苏联电影经验，与担任本片作曲的冼星海同行。1940 年 4 月，袁牧之和冼星海带着《延安与八路军》的全部未经冲洗的底片，离开延安前往苏联。适值 1941 年 6 月，苏德战争爆发，《延安与八路军》的底片在混乱撤退中散失。[151] 袁牧之也一直滞留在苏联，直到大战结束后才回国。

从前方拍摄《延安与八路军》回到延安后，延安电影团改属八路军陕甘宁晋绥五省联防军政治部领导，由宣传部长肖向荣直接负责。联防军政治部把 1939 年秋组成的电影放映队合并到电影团，在电影团下分别设立摄影队和放映队。摄影队由吴印咸任队长，并先后增调周从初、钱筱璋、程然等人加入；放映队由余丰任队长，成员有席珍、罗光、唐泽华、赵天培、鲁克等。电影团的工作也从单一的拍摄纪录片，变为担负摄制新闻纪录片、放映电影和拍摄照片等多方面的任务，真正做到了“党指到哪里就打到哪里，需要什么就干什么”。[152]

从 1941 年始，抗日战争进入最艰苦的阶段。侵华日军把战争的重点从正面战场转移到敌后根据地，集中兵力对根据地进行更加残酷的“扫荡”；同时，国民党军队也重兵封锁陕甘宁地区，不断制造磨擦，不仅停发八路军军饷，而且对边区实行经济封锁。1941～1942 年，边区经济处于极端困难的境地。毛泽东这样描述过：“我们曾经弄到几乎没有衣穿，没有

油吃，没有纸，没有菜，战士没有鞋袜，工作人员在冬天没有被盖。国民党用停发经费和封锁来对待我们，企图把我们困死，我们的困难真是大极了"。[153]

在这样的形势下，电影团的胶片来源断绝，只能将拍摄《延安与八路军》剩下的数量不多的胶片，精打细算地使用，对具有重要意义的新闻事件，才能计划拍摄影片。一般的事件，只拍照片。除此之外，电影团还因地制宜，把几孔窑洞变成一座"窑洞电影厂"，在里面进行手工作坊式的影片制作和照片冲洗印放；没有电，就尽量利用太阳光，来拍摄字幕、动画，印制影片，印相和放大照片；没有水，就用人力从延河或山脚下的深井里一桶一桶地提；洗片时水不流动，就用人工不断地摆动洗片的木架，并不断换水。总之，在这种"比起我国电影初创时期还要原始落后"的制片条件下，[154]延安电影团仍然以严格的技术要求和高度的使命感，制作了《苏联红军是不可战胜的》、《陕甘宁边区第二(届)参议会》、《延安各界庆祝百团大战胜利大会》、《延安九一扩大运动会》、《延安各界庆祝苏联红军成立25周年及反攻胜利大会》、《秧歌运动》、《延安群众向朱总司令献旗》、《刘志丹同志移灵》、《张浩同志出丧》、《国际青年节大会》和《中国共产党第七次全国代表大会》等等16毫米新闻片和新闻素材，真实记录了这一时期延安的重大社会事件和政治生活，成为十分珍贵的电影文献。[155]

这以后，延安电影团的拍摄工作更加困难。根据"精兵简政"的原则，电影团本来应该像当时许多文艺机构一样，进行裁并精简的，但是，共产党的决策机关，为了"保存当时仅有的这批电影干部，以待时机的一旦发展"，还是"把电影团这个机构保存下来，人员也没有分散"。[156]《在延安文艺座谈会上的讲话》的发展和延安整风运动，使电影团人员更明确了人民电影工作方向。他们克服一切困难，用仅有的16毫米胶片，精

打细算地进行了大型纪录片《生产与战斗结合起来》(即《南泥湾》)的拍摄。

在拍摄与制作《生产与战斗结合起来》的过程中,电影工作者们克服了许多难以想象的困难。首先面临的,是没有底片,仅有几千英尺过期的柯达16毫米正片,他们只好"用正片代底片"。[157]吴印咸和徐肖冰等人,运用他们丰富的经验,摸索出正片感光的特性,在曝光技术上狠下功夫,尽可能减少正片在使用上产生的缺陷,争取达到尽可能好的还原效果。其次,是没有后期制作条件。没有拷贝机,他们便用放映机改装成拷贝机印片。印片的灯光,是用一台300瓦的汽油发电机供电的。一部影片几百个镜头,光调浓度都不一样,改装的拷贝机上不能自动调光,印片时只好用手工控制灯泡的亮度,求得画面光调的和谐。发电机不能使用时,就用日光来感光。没有洗片工具,"就用小木桶和陶缸冲洗"。[158]先把几千英尺的胶片分切成二十来英尺的小段,分段冲洗,以保持每段色调和浓度的一致。剪接时,16毫米影片画幅很小,没有编辑机和放大镜,只能用一面镜子把阳光反射到胶片上,透视画面内容,确定剪接点;没有录音设备,便从部队电讯部门借来扩大器和手摇马达,从鲁迅艺术学院借来留声机,配上适合画面内容的音乐唱片,放映时在现场用手摇马达带动扩大器,用留声机放音乐,用小喇叭当话筒,播送音乐和解说词。延安电影团的自力更生,艰苦创业的精神,可以说是"延安精神"的一个缩影。

就这样,延安电影团"近乎奇迹"地完成了纪录片《生产与战斗结合起来》的创作。[159]1943年2月4日,《生产与战斗结合起来》在延安直政大礼堂举行了首次献映,并受到了一致赞扬,被誉为"纪录片中不可多得之佳作"。[160]由于《生产与战斗结合起来》是纪录南泥湾大生产运动的,后来人们都亲切

地称该片为《南泥湾》。

延安电影团除摄制影片外，还进行影片放映。延安电影团的放映队成立于1939年秋，是陕甘宁边区惟一的电影放映队。[161]放映队用的是苏联35毫米皮包机，放映的影片主要是苏联的原文故事片，其中，包括《列宁在十月》、《我们来自喀琅施塔得》、《夏伯阳》、《祖国女儿》、《十三勇士》、《远东边疆》、《假如明天战争》和《粉碎敌巢》等。电影团的放映工作也是在十分艰苦的条件下进行的，他们克服了与摄制工作一样的困难，圆满地完成了任务。更为可贵的是，在放映电影的同时，他们还作口头宣传，往往"先宣传当地形势和任务，党的方针和政策，然后就把整理好的材料讲给观众听，用当地群众自身事例教育和鼓舞他们自己。"[162]

延安电影团的新闻纪录片拍摄与影片放映，服从根据地广大群众的切身需要，在艰难中创业，以其崭新风貌，显示了旺盛的生命力。

1943年以后，延安电影团的拍摄工作基本停止，剩下的有限胶片只能用于拍摄照片。就是利用这些胶片，吴印咸、徐肖冰、马似友、周从初和吴本立等人拍摄了许多很有价值的新闻照片，反映了延安和边区重要的政治、军事、经济、文教、卫生和艺术等方面的活动，构成根据地新闻摄影的一部分，发挥了自己的作用。

电影团为了将来事业的发展，还在可能的条件下抓紧培养干部。1944年，电影团举办了第一期摄影训练班；1945年冬抗战胜利后，又抓紧时机举办了第二期摄影训练班。两期训练班共培养了四五十名干部。他们中的大部分后来在解放战争时期成为"东影"战地摄影队的主要力量。[163]

第二节　袁牧之、钱筱璋和吴印咸的艺术创作

一　袁牧之的编导艺术

袁牧之(1909~1978),著名的电影、戏剧演员和编导,电影事业家。从30年代开始,他便通过编剧并主演《桃李劫》、自编自导自演《都市风光》、主演《生死同心》和编导《马路天使》等作品,在编导艺术和表演艺术等领域,进行了富有成效的探索。在故事片的编导艺术上,他努力探索运用电影艺术的特有表现手段,如音乐、音响、表演、蒙太奇等,并形成细致严谨、简洁明快的特点,受到观众和舆论界的一致好评。

抗日战争爆发后,袁牧之积极参加抗日救亡宣传活动。1938年,在武汉的"中制",袁牧之与陈波儿主演了影片《八百壮士》。他饰演的团长谢晋元,已经基本脱离了自己早先具有的、在电影表演中的舞台表演痕迹,较能准确地把握和体现这位誓死报国,刚毅果断的爱国军人性格,表演真实而富有激情。1938年8月,袁牧之奔赴延安,在八路军总政治部直接领导下建立延安电影团,并负责艺术创作工作。10月起,开始编导大型纪录片《延安与八路军》。1940年,他和影片作曲冼星海,受中国共产党的派遣,携带影片底片的全部素材去苏联考察、学习,并最后完成这部具有历史意义的影片。在苏联期间,他与苏联电影艺术大师C.M.爱森斯坦一起拍摄过影片。1945年,袁牧之还在阿拉木图电影制片厂,导演了关于哈萨克伟大诗人江布尔的纪念影片。但是,苏德战争爆发后,他就到处颠沛流离,因此,《延安与八路军》始终未能在苏联印出拷贝并送回国内来放映。

应该说,纪录影片的编导工作,对袁牧之而言,还是一个

比较陌生的领域，但他发扬了自己编导故事片的认真严谨、力求创新的工作态度，在《延安与八路军》拍摄之前，就写作了未来影片的详细提纲。提纲一共包括四个部分：第一部分表现抗日战争爆发后，全国各地的进步知识青年，如何通过重重的封锁线，纷纷前往延安；第二部分介绍延安的政治、经济、文化等各方面的面貌；第三部分主要反映八路军的战斗生活；最后一部分则又回到延安，描写从全国各地来的青年怎样经过学习后，分赴前方各地去工作。按照袁牧之的提纲，延安电影团的摄影队进行了艰苦的拍摄工作。其中，袁牧之还和徐肖冰一起拍摄了有关晋东南的不少素材；徐肖冰和吴本立去太行山八路军总部拍摄另一部分材料时，袁牧之还与他们谈了几个夜晚，详细交代去八路军总部所要完成的任务；1940 年 3 月底，袁牧之在延安完成了影片后期工作的准备。

袁牧之的编导工作，意图明确、结构严谨。遗憾的是：《延安与八路军》最终未能以完整的形态出现，因而也不可能窥见其完整的艺术魅力。但是，在袁牧之的编导过程中，已经显露出来一种新风格，即强烈的政论性与浓郁的抒情性的结合。这是大后方纪录电影以及战前中国纪录电影所不具备的。从这个层面看，《延安与八路军》的成就是巨大的。

二 钱筱璋的编辑艺术

钱筱璋（1918～1991），电影事业家、新闻纪录电影专家和剪辑师，安徽芜湖人。幼年，曾在家乡当过学徒。1933 年，钱筱璋进入明星影片公司，学习电影洗印和剪辑技术。在阿英的影响下，积极参加爱国进步运动。在明星公司，钱筱璋先后剪辑了故事片《船家女》、《清明时节》、《生死同心》、《十字街头》、《马路天使》和《夜奔》等多部优秀影片。

“八·一三”后，钱筱璋随袁牧之到武汉，进入“中制”，剪辑

了纪录片《抗战特辑》第25集、《电影新闻》第42～45号、《武汉空战大捷》、《中国空军长征日本》等影片。这些影片真实地纪录了平型关、台儿庄战役的胜利以及上海、武汉人民抗战的实况。1938年6月,钱筱璋加入中国共产党。同年9月,转移至重庆。后来,又去香港,参加大地影片公司的工作,先后剪辑了故事片《孤岛天堂》、《白云故乡》和纪录片《保卫大四邑》。1939年底返回重庆,1941年6月去延安,入中共中央党校学习。1942年参加延安电影团,编辑了纪录片《生产与战斗结合起来》(又名《南泥湾》),获得了陕甘宁边区广大观众的好评。

钱筱璋是我国第一代专业电影剪辑队伍中,成就较为突出的一员。他的剪辑,具有准确流畅、极富表现力的特点。在编辑《生产与战斗结合起来》之前,他已经拥有较为丰富的故事片和纪录片剪辑经验。他的编辑工作,在吴印咸和徐肖冰所拍材料的基础上进行。他仔细研究了这些材料,学习了共产党有关生产运动的指示,慎重地考虑了影片的编辑构思。他认为:"我的任务就是把这些分散的素材结构成一部完整的影片,使其条理分明,主题思想突出,并运用一定的表现形式,使影片的内容容易为观众接受和理解。"[164]影片的片名《生产与战斗结合起来》,就是钱筱璋学习文件时,从当时延安的《军政杂志》上刊载的有关社论中摘取出来的,以便于点明影片的主旨。在影片即将拍完的时候,毛泽东亲自为影片挥毫写下"自己动手、丰衣足食"的题词,吴印咸抓住时机拍下了这组镜头。钱筱璋把这组难得的镜头,编在影片的开头作为序幕,起到画龙点睛的作用。为了强调影片表现的内容,他还在影片中有意识地插进一些字幕,这些字幕起到了段落的间隔作用。同时,考虑到边区广大群众的欣赏习惯和接受能力,钱筱璋还采取了平铺直叙的影片结构。

在编辑《生产与战斗结合起来》时，钱筱璋将其准确流畅、极富表现力的剪辑风格与主题鲜明、结构通俗的时代特征结合起来，不仅发展了自己的剪辑艺术，而且丰富了中国纪录片的编辑经验，为中国新闻纪录片的发展作出了重大贡献。

三　吴印咸的摄影艺术

吴印咸(1900～1994)，杰出的电影摄影师，江苏沭阳县人。幼年时代，吴印咸曾在江苏省立第四工厂半工半读，两年后，留厂半教半工。由于爱好美术，1920年，吴印咸又入上海美术专科学校西画系学习，并开始喜爱摄影。1922年美专毕业后，吴印咸便回沭阳担任中学教员。1927年后，他在上海以绘画布景为生，接着又进上海红灯照相馆工作。“一二·八”后，照相馆倒闭，参加天一影片公司，担任布景师，又兼写预告片的美术字幕和拍摄预告片的动画，对电影摄影发生了强烈的兴趣。1934年，吴印咸进电通公司，正式从事电影摄影工作，先后担任了《风云儿女》和《都市风光》的摄影师；1936年，转入明星公司，担任了《生死同心》和《马路天使》的摄影工作。在这些影片中，吴印咸坚持现实主义的创作原则，充分发挥电影造型艺术的特长，受苏联电影影响，倾向于真挚、深沉、有力的摄影风格。

1938年，吴印咸随袁牧之来到延安，参加了包括《延安与八路军》、《白求恩大夫》、《聂荣臻司令员检阅自卫队》、《唐县青年合作社》、《生产与战斗结合起来》、《中国共产党第七次全国代表大会》等新闻素材、新闻片和纪录片的拍摄工作。他是延安电影团工作时间最长、拍摄作品最多、也最有艺术成就的电影工作者之一。

在日本军队和国民党的双重封锁下，延安电影团的摄影材料来源非常贫乏。吴印咸通过各种方法节省和变废为用，

成为一个表现"高度积极的战斗作风"和"善于克服困难"的模范;[165]可贵的是,贫乏的条件并没有使吴印咸放弃在摄影艺术上的追求。他努力坚持发挥电影造型艺术的特长,使新闻纪录片也同样具备艺术感染力。在这方面,他与徐肖冰合作摄影的纪录片《生产与战斗结合起来》可为代表。钱筱璋曾写文章评述该片的摄影成绩:"影片在摄影创作上是很有艺术特色的。影片的许多场面虽然都是表现艰苦劳动,但却拍得富于诗情画意,给人以明朗和乐观的感觉,这样的处理是十分难得的。这次拍片,胶片数量显然不足,但印咸同志在拍摄中作了精心的设计,竭力避免胶片浪费,所拍的镜头大多内容精练,概括性强,选择的形象富有表现力,在画面构图上相当考究,整部影片在抒情的格调中洋溢着浓厚的田园气息。如部队向荒野进军、垦荒、放牧、秋收、练兵等场景,不但能给人以精神鼓舞的力量,同时也给人以赏心悦目的享受。这些美好的画面,又配上旋律优美的音乐、情景交融,增添了影片的感人力量。"[166]确实,吴印咸在根据地的电影创作中,又发展了一种凝练、明快而抒情的摄影风格。吴印咸在30年代和抗日战争时期的电影摄影实践,为其以后的电影摄影艺术走向成熟,奠定了坚实的基础。

第三节　延安纪录电影的新风格

处于草创时期的根据地人民电影事业,尽管未能建构起自己的理论和批评基础,但它根据已有的条件,在其全部工作尤其是新闻纪录片的拍摄过程中,基本贯彻了由毛泽东所确立的进步文艺思想,创造了中国电影的崭新风格。

以《延安与八路军》和《生产与战斗结合起来》为代表的抗日根据地新闻纪录影片,很好地发挥了新闻纪录电影及时配合当时政治斗争的战斗作用。《延安与八路军》内容丰富,思

想鲜明。它以全国各地抗日爱国的进步知识青年从四面八方来到当时的抗日民主根据地延安作为开端，反映出了当时“天下人心归延安”的普遍事实；接着对抗日革命根据地和八路军的抗日业绩以及为什么“天下人心归延安”作了有力的形象的说明。《生产与战斗结合起来》也以南泥湾生产的典型事迹生动地说明了在当时日本进攻和国民党封锁之下，中国共产党是怎样领导了边区人民，通过大搞生产，自力更生，艰苦奋斗来解决战时物资的需要，战胜严重的经济困难；其次，它也反映了八路军这支人民军队是怎样坚决贯彻党的一面战斗、一面生产的号召，发扬人民军队既是战斗队又是生产队的优良传统，体现了人民军队同人民群众之间的血肉关系，部队上下级之间、官兵之间的团结友爱以及战士的热情、积极善于创造和学习、勇于克服困难、敢于取得胜利的革命英雄主义和乐观主义精神。

不仅如此，《延安与八路军》和《生产与战斗结合起来》等影片的拍摄，体现了电影与工农兵群众相结合，为人民大众服务的发展方向。在拍摄过程中，电影工作者们主动深入生活、深入群众，改造思想并取得创作的源泉。《延安与八路军》分延安和八路军两部分。延安部分不仅纪录了毛泽东和党中央领导的形象、延安的自然风貌和社会风貌、陕甘宁边区的民主政治生活等，还纪录了延安农业的发展、国际友人的访问以及根据地人民群众的劳动生产和日常生活。《生产与战斗结合起来》更是全面地纪录了南泥湾生产的情景。两部影片对八路军战斗与生产、生活的广泛纪录，更是将武装起来的工人农民及八路军作为影片的主体，解决了文化和文艺为什么人服务的根本问题。

《延安与八路军》和《生产与战斗结合起来》等新闻纪录片，还遵循电影艺术发展的特殊规律，并不因为强调革命性而

忽视了影片的艺术性。《延安与八路军》,素材生动,结构严谨,开创了中国大型政论性纪录片之先河;《生产与战斗结合起来》更是吸收中外纪录影片尤其抗战时期纪录影片的创作经验,内容精练、构图考究、镜头形象富于表现力,并在诗情画意的田园风光和自然景色中凸现影片的激情和艺术感染力,获得广大观众和电影评论的热烈欢迎和高度赞誉。

总之,根据地电影创作,开创了中国纪录影片创作的新时代。它记录的现实生活是全新的,它主客观融为一体的创作态度也是全新的,同时,它的影像形态以及激情高扬、战斗性和感染力强烈的内在情绪,开创了一种全新的纪录片创作风格,为"延安纪录电影学派"的形成和发展打下了初步的基础。在此之前和除此之外,中国纪录片的创作,还没有将如此庞大的构想、明确的主题和强烈的艺术感染力,比较完美地结合在一起。正如袁牧之后来所总结的那样:"我们的新闻纪录片和艺术片,在有关立场和方向方面所走的是一条基本上正确的道路,在风格方面即使还是粗糙的,然而也已否定了传统的抄袭,初步地摸索到了新的风格。"[167]

小　结

根据地的电影放映及新闻纪录片创作,标志着人民电影的萌芽。人民电影显示出抗日战争时期中国电影创作的崭新面貌。它的独特主题和风格,成为中国电影艺术发展史上新的一页。

根据地"延安电影团"的建立及其制片工作和放映工作的开展,具有重大的历史意义,它揭开了崭新的人民电影的历史。如果说,从30年代起,中国共产党在上海进行的中国电影文化运动,是共产党领导的国统区整个革命运动发展的结

果，那么，由延安电影团开始的人民电影事业，则是共产党开展武装斗争、建立抗日根据地政权的产物。无论国统区的电影文化运动，还是抗日根据地的人民电影事业，都是在共产党的领导下发展起来的，也都是反帝反封建的新民主主义文化的一个组成部分。但是只有在抗日根据地里，电影事业才真正成为了人民的事业；它服务的对象和表现的对象才真正是广大的工农兵大众；才完全同革命斗争的实践结合起来，同群众结合起来。延安电影团在共产党的领导和关怀下，在自己的全部活动中，坚决执行了电影工作为抗日战争服务，为根据地广大军民服务的指示，特别是1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，它更遵循了文艺为工农兵服务的方向，深入群众生活，深入实际斗争，在当时可能的条件下，拍摄了一些具有全新内容和崭新风格的优秀纪录片，并把它们送到了根据地群众中去，取得了出色的成绩。延安电影团的成立，虽然还只是人民电影事业的开始，但它代表了中国电影的新生力量，具有强大的生命力。在根据地电影创作过程中，一批优秀的电影艺术家，如袁牧之、钱筱璋、吴印咸等在思想和艺术上均得到锤炼，使他们得以在人民电影事业中逐渐走向成熟。

根据地电影创作，由于真实纪录了抗日根据地的各种面貌，具有不可替代的珍贵的文献价值，应该予以充分评价。

当然，根据地人民电影事业，是在非常艰苦的环境下诞生并成长起来的。它不可能建立一套具有相当生产能力和发行放映能力的电影体系，以与大后方抗战电影、租界区商业电影、沦陷区国策电影相抗衡，使根据地人民电影的进步思想和电影理论之间找到合适的表述，使人民电影理论也随着新闻纪录片的拍摄逐渐建立起来。根据地人民电影还是一瓣嫩芽，假以时间和合适的条件，才会不断发展壮大。

注释

[147] 林默涵:《更高地举起毛泽东文艺思想的旗帜》,1960年1月21、22日《人民日报》。

[148] 《中共中央宣传部关于执行党的文艺政策的决定》,1943年11月8日延安《解放日报》。

[149] 袁牧之:《关于解放区的电影工作》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,大会宣传处编印,1949年。

[150] 参考程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。

[151] 《延安与八路军》的个别镜头,曾被用在1950年中苏合作的纪录片《中国人民的胜利》和《解放了的中国》里。后来,陆续找回一些不完全的镜头,编入到"新影"和"八一"厂的《星火燎原》、《延安生活散论》、《人民战争胜利万岁》、《根深叶茂》、《抗日烽火》等七八部影片中。

[152] 吴印咸:《纪念延安电影团成立五十周年》,《电影通讯》1988年第11期。

[153] 《毛泽东选集》一卷本第893~894页,人民出版社1964年版。

[154] 钱筱璋:《延安电影团的奋斗历程》,《中国电影年鉴1984》第61页,中国电影出版社,1985年版。

[155] 吴本立在《回忆八路军总政治部电影团》一文中写道:"那时,吴印咸同志常对我说,底片剩下不多了,材料来源极为困难,要把有限的底片有计划地多拍重要活动。摄影队的同志们每次接受拍照任务,就像对待拍一个电影主题一样,仔细观察,反复思考,力图用几张底片,把主要内容反映出来。从1938~1946年,电影团在延安、前线、敌后,拍摄了数以万计的照片。"(《纪念延安电影团成立五十周年》,中央新闻纪录电影制片厂1988年版。)

[156] 钱筱璋:《最初的甘苦》,《电影艺术》1961年第3期。

[157] 钱筱璋:《关于影片〈南泥湾〉》,《中国电影》1958年第7期。

[158] 徐肖冰:《南泥湾精神万岁》、《北京日报》1961 年 4 月 8 日。

[159] 钱筱璋:《延安电影团的奋斗历程》,《中国电影年鉴 1984》中国电影出版社,1985 年版第 61 页。

[160] 1943 年 2 月 5 日延安出版《解放日报》的报道。

[161] 1940 年,延安电影团摄影队从前线归来,放映队与摄影队合在一起。

[162] 席珍:《延安电影团的放映队与观众》,《电影艺术》1960 年第 1 期。文中,作者描述:"延安电影团当时的活动条件是十分艰苦的,没有室内影院,只能露天放映;放映队到处流动,交通工具又很困难,主要依靠大车、骡子、人力搬运,坐汽车是极少有的。但我们干得那样起劲,往往亲自背着机器爬山涉水,越岭穿林,一夜走出几十里,才到达放映地点。当时活动的范围几乎遍于陕甘宁边区,也到过晋绥军区靠近敌后的前线地带。观众主要是机关、部队、工厂、学校及当地群众。在部队里,放电影是以团为单位,每场都不下两三千人。"

[163] 摄影训练班第二期学员姜云川在《延安电影团 —— 我艺术生命的摇篮》一文中写道:"1945 年秋季的一天,组织上通知我,牟作相和安洪林(后改名向异)三人立刻到延安电影团报到,去参加电影工作。组织上的这一决定改变了我这个只有初小文化水平的人的整个人生走向,注定了我与新闻纪录电影结伴终身。"(《纪念延安电影团成立五十周年》,中央新闻纪录电影制片厂,1988 年版。)

[164] 钱筱璋:《一部在延安诞生的影片——忆〈南泥湾〉的摄制》,《电影新时代》1983 年第 1 期。

[165] 明英:《电影技师吴印咸》,1945 年 3 月 3 日重庆《新华日报》。

[166] 钱筱璋:《一部在延安诞生的影片 —— 忆〈南泥湾〉的摄制》,《电影新时代》1983 年第 1 期。

[167] 袁牧之:《关于解放区的电影工作》,《解放区的电影》,中国电影出版社,1962 年版第 5 页。

第四章　租界区商业电影：生存的尴尬与智慧

租界区商业电影，指抗日战争全面爆发后，在上海、香港等英、法和公共租界区，由中国民办电影企业从事的、以娱乐为主要功能以商业价值为基本目的的电影实践。这个地区的电影，虽然由于爱国从业者的努力，也出现了一些侧面描写抗敌御侮，揭露社会黑暗和同情民生苦难的作品，但从广义上看，仍是一种商业电影，是中国租界社会及其周围环境影响下的一种很特殊的电影现象。它一方面与大后方抗战电影有着一种内在思想上的联系，一方面又有着深厚的地方文化积淀和电影文化传统，同时还有来自租界殖民当局的阻挠与日伪的文化压迫和威胁。租界电影的商业价值既需要依赖抗战大背景下的爱国民族精神，又需要适应相当一部分观众逃避现实，以逞一时快乐的娱乐心态。作为抗战时期中国电影的一部分，租界区商业电影始终没有也不可能在严肃的思想内容和诱人的票房指数之间达成合作，因此，显露出特有的尴尬面貌；但是，它又在复杂的环境中顽强存活，展示了中国电影的生存智慧。它的存在，为中国电影的发展带来了特有的经验教训。

第一节 “孤岛”影业的畸形繁荣

从战火中走出来，开始恢复制片的“孤岛”影业，从1939年起，很快走向兴盛。

从“八·一三”沪战到太平洋战争爆发上海彻底沦陷为止，尽管日伪在“孤岛”的势力比以前有所加强，租界当局迫于日本的压力，在行政、法权等领域作出过一些让步，但“孤岛”与日军占领区毕竟不同——“孤岛”电影仍然掌握在中国民营电影企业家和电影工作者手中。

经济上，尽管日军在陆上封锁了上海租界与华界的交通，处于相对安定状态中的“孤岛”，在经历了短暂的萧条阶段后，重又恢复了往昔的繁荣。到1939年，上海租界进入有史以来最繁荣的畸形发展阶段。到1940年下半年才开始出现产品滞销、工厂停工、物价下跌等经济衰颓的景象。[168]在某种程度上，经济的畸形繁荣直接刺激了“孤岛”电影的兴盛。

一 古装片热潮

1938年7月，新华影业公司老板张善琨约请著名剧作家欧阳予倩，为他编写电影剧本。由于“拍时装戏顾虑很多”，张善琨“希望拍一个古装戏”。[169]1939年2月，欧阳予倩编剧，卜万苍导演，由张善琨以华成影片公司名义出品的古装影片《木兰从军》上映。该片上映，引起了“孤岛”电影界的轰动，创下了在“孤岛”连映85天的纪录。影片运抵港澳、东南亚以及中国大后方，也受到热烈欢迎和较高评价。[170]同时，《木兰从军》还受到当时“孤岛”的进步爱国舆论的大力支持，并以此为契机，许多评论认真研究了《木兰从军》的剧作技巧和导演手法，高屋建瓴地提出了“历史电影”的创作原则，直接带动了相

当一批历史题材爱国影片的创作。[171]

当然,《木兰从军》在商业上的巨大成功,也引起了"孤岛"一些专事投机的电影商人的注意,他们抱着捞一把是一把的心态,不考虑《木兰从军》受到如此欢迎的、真正的、内在的原因,而只从"古装"的外在形式着眼,把历史故事依样画葫芦地搬上银幕,形成了从1939年初到1940年底持续两年的"孤岛""古装片"热潮。

诚然,对"孤岛"时期的古装片,不能一概而论。它们中间,存在进步与落后、优良与低劣、高下与粗精之分。这些古装片,大多以历史史实、历史故事、古代民间传说或古典文艺作品为素材,有的作品具有较好的思想内容,它们借古喻今,通过对抗敌御侮的民族英雄人物的讴歌,鼓舞民气,提高民族自尊心和自豪感;有的作品,则假古装形式,迎合观众的不健康心理,散布背离于时代主潮的低级趣味。"孤岛"古装片的两种发展倾向,形象地昭示:在商业电影的背景下,要在严肃的思想内容和诱人的票房指数之间达成共谋,绝非易事。

(一)新华影业公司系统的古装片

《貂蝉》和《木兰从军》的巨大成功,加上《乞丐千金》、《古屋行尸记》、《雷雨》等的上映,使新华影业公司的资本更加丰厚。张善琨遂扩大制片规模。实际上,早在《木兰从军》之前,张善琨为摆脱金城大戏院首映合同限制,扩大首映范围,避免出品增多后造成积压,先后将部分影片挂上"华新影业公司"、"华成影业公司"的招牌,租卖给其他首轮影院。1939年3月,张善琨又以美、华合营的"中国联合制片公司"名义,将"新华"、"华新"、"华成"三公司并之为一,自己仍然担任中方总经理。"孤岛"时期,张善琨曾先后网罗过的主要编导、摄影师和演员多达五十余人。"新华"系统共出品一百一十部左右故事

影片，是“孤岛”最大的电影企业和制片基地。

从1938年拍《乞丐千金》起，到1941年底，“新华”系统一共拍摄了近四十部古装片，占这一阶段“孤岛”古装片总量的二分之一。见表：[172]

片　名	出品时间	编剧	导演	摄影	主　演
乞丐千金	1938	卜万苍	卜万苍	黄绍芬	陈燕燕、梅熹、韩兰根、刘继群、殷秀岑
貂蝉	1938	卜万苍	卜万苍	洪伟烈、黄绍芬	韩兰君、金山、顾而已、貂斑华、魏鹤龄、许曼丽
儿女英雄传	1938	岳枫	岳枫	王春泉、周诗穆	顾兰君、梅熹、梅琳、洪警铃、殷秀岑、姜修
冷月诗魂	1938	马徐维邦	马徐维邦	余省三	谈瑛、王引、殷秀岑、洪警铃、章志直
武松与潘金莲	1938	吴村	吴村	黄绍芬	金焰、刘琼、顾兰君、夏霞、刘继群、姜修
潘金莲	1938	吴永刚	吴永刚	黄绍芬	袁美云、顾兰君、陈燕燕、童月娟
木兰从军	1939	欧阳予倩	卜万苍	余省三	陈云裳、梅熹、黄耐霜、刘继群、韩兰根、殷秀岑
武则天	1939	柯灵	方沛霖	余省三	顾兰君、夏霞、殷秀岑、韩兰根、黄耐霜、章志直
琵琶记	1939	陈大悲	杨小仲	余省三	陈燕燕、梅熹、童月娟、何剑飞、洪警铃、傅威廉

(续表)

片　名	出品时间	编剧	导演	摄影	主　演
王熙凤大闹宁国府	1939	陈大悲	岳枫	薛伯青	顾兰君、梅熹、白虹、李红、陆露明
费贞娥刺虎	1939	李萍倩	李萍倩	薛伯青、余省三	陈云裳、刘琼、薛莘园、孙敏、姜明、袁竹如
葛嫩娘	1939	周贻白	陈翼青	黄绍芬	顾兰君、梅熹、李红、王献斋、屠光启、顾也鲁
林冲雪夜歼仇记	1939	吴永刚	吴永刚	周诗穆	金焰、李红、章志直、孙敏、洪警铃
白蛇传	1939	杨小仲	杨小仲	黄绍芬	陈燕燕、童月娟、徐莘园、孙敏、王献斋
岳飞尽忠报国	1940	吴永刚	吴永刚	薛伯青	刘琼、夏霞、章志直、徐莘园、葛福荣
三娘教子(戏曲短片)	1940		杨小仲、言菊朋		言菊朋、言慧珠、言少朋
打渔杀家(摄于香港)	1940	胡春冰	陈铿然	王剑寒、张宏康	路明、王乃东、蒋君超、彭飞
西施	1940	陈大悲	卜万苍	余省三	袁美云、梅熹、王元龙、李红、王竹友、汤杰
潘巧云	1940	陈大悲	王引		谈瑛、王引、王乃东、蒋君超、周文珠、白璐
隋宫春色	1940	杨小仲	杨小仲		陈燕燕、刘琼、姜明、陆露明、章志直

（续表）

片　名	出品时间	编剧	导演	摄影	主　演
碧玉簪	1940	卜万苍	卜万苍	余省三	陈云裳、顾也鲁、李红、韩兰根、徐莘园
双珠凤（上、下）	1940	杨小仲	杨小仲	余省三、石凤岐	袁美云、童月娟、梅熹、白虹、姜明、韩兰根
刁刘氏	1940	马徐维邦	马徐维邦	周达明	顾兰君、孙敏、白虹、张琬、章志直、黄耐霜
苏武牧羊	1940	周贻白	卜万苍	余省三	陈云裳、梅熹、姜明、汤杰、王竹友
秦良玉	1940	周贻白	卜万苍	黄绍芬、薛伯青	陈云裳、梅熹、韩兰根、姜明、徐莘园
关云长忠义千秋	1940	陈大悲	岳枫	薛伯青	王元龙、王献斋、姜修、章志直、殷秀岑、张琬
玉蜻蜓	1940	岳枫	岳枫		谈英、孙敏、韩兰根、陆露明、顾也鲁、张琬
描金凤	1940	汤杰	汤杰		汤杰、李红、王献斋、陈一棠、洪警铃
花魁女	1940	吴永刚	吴永刚	薛伯青	陈燕燕、刘琼、黄耐霜、韩兰根
潇湘夜雨	1940		卜万苍	余省三	陈云裳、梅熹、王元龙、白虹、王献斋、徐莘园
杜十娘	1940	李萍倩	李萍倩	薛伯青	刘琼、陈燕燕、陈娟娟、严月冷、王献斋

(续表)

片　名	出品时间	编剧	导演	摄影	主　演
红线盗盒	1940	魏如晦(阿英)	李萍倩	周达明	顾兰君、白虹、韩兰根、严工上、王竹友、殷秀岑
珍珠塔(上、下)	1940	方沛霖	方沛霖	薛伯青、石凤岐	李红、顾也鲁、严月冷、徐苹园、严月娴、仓隐秋
雁门关	1940	方沛霖	方沛霖	余省三	袁美云、梅熹、洪警铃、龚秋霞、夏霞
乱世佳人	1940	张善琨	张善琨	余省三	陈云裳、刘琼、王献斋、姜明
宁武关(曲艺短片)	1941		卜万苍		刘宝全(演唱)
薛仁贵与柳迎春(摄于香港)	1941		王次龙		王引、路明、王乃东
孔雀东南飞(摄于香港)	1941	王次龙	王次龙		胡蝶、徐琴芳、王乃东、王元龙、李景波
银枪盗	1941	方沛霖	方沛霖	石凤岐	张慧冲、龚秋霞、姜明、洪警铃
铁扇公主(大型动画片)	1941		万籁鸣、万古蟾(绘制)	陈正发	

大致统计,在新华公司系统的这些古装片中,表达抗敌御侮,具有爱国精神的影片又占二分之一,与本公司拍摄的其他古装片,在数量上平分秋色,并占这阶段"孤岛"全部爱国古装片的五分之三。

可以看出，新华公司系统的爱国古装片，数量多、规模大、质量也较高。除《貂蝉》和《木兰从军》外，《武则天》和《西施》等片的巨额投资和宏大布景，在整个“孤岛”影坛上，也是少见的。当时有文章认为，《武则天》一片“仅仅在布景技术方面已破了国片的空前纪录”；而所谓的“超特巨片”《西施》，剧本经四次修改和补充，筹备两年，煞费苦心，耗资五十万元，成为“孤岛”成本最昂贵的影片之一。[173]另外，《岳飞尽忠报国》和《关云长忠义千秋》等片，以其鲜明的抗敌爱国思想和崇高的民族英雄形象塑造，在“孤岛”爱国古装片中独树一帜。当时的影评也曾给予较高的评价。[174]在1940年上半年度十部卖座影片的统计中，古装片占九部，而其中仅有的三部爱国古装片（《秦良玉》、《费贞娥刺虎》、《葛嫩娘》）都是“新华”系统的出品。[175]—— 这也表明：相比较而言，“新华”系统的爱国古装片是最能在严肃的主题与诱人的票房之间找到一种契合点的。

（二）艺华、国华及其他公司的古装片

1938年下半年恢复制片的艺华影业公司，创作阵营虽不如战前庞大，倒也整齐可观。“孤岛”时期，艺华影业公司共摄制了五十多部影片，出品数量仅次于“新华”。在1939年到1941年底的古装片大潮中，“艺华”也拍摄了十五部左右的古装片。见表（166页）：[176]

与“新华”不同，“艺华”的古装片，更着眼于赚钱，成本也较低，因而迎合观众的趣味心理，也更多一些。艺华影业公司在古装片“双胞案”、宗教片和武侠片的拍摄中，扮演了重要角色。在其拍摄的古装片中，除《楚霸王》、《刺秦王》和《梁红玉》三部带有抗敌爱国意蕴外，其余十几部古装片，如《王宝钏》、《碧云宫》、《阎惜姣》、《新盘丝洞》等，多为“私订终身”、“红颜薄命”、“孝子节妇”和“杀地

痞恶棍”之流。

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
楚霸王	1939	王次龙	王次龙	周达明	王元龙、王乃东、金素琴、李英、文逸民、王桂林
燕子盗	1939	王元龙	王元龙	严秉衡	王元龙、王慧娟、汪洋、余琳、王桂林、关宏达
王宝钏	1939	吴村	吴村	严秉衡	张翠红、李英、貂斑华、文逸民、余琳、赵珍妮
碧云宫	1939	高天栖	文逸民	王春泉	李丽、范雪朋、余琳、郑重、傅威廉、严化
刺秦王	1940	叶恭	严幼祥	周诗穆	王元龙、路明、紫薇、郑重、严化、文逸民
阎惜姣	1940	叶逸芳	岳枫	王春泉	貂斑华、梅熹、王龙、关宏达、曹娥
三笑	1940		岳枫	王春泉	李丽华、严化、范雪朋、韩兰根
新盘丝洞	1940		吴文超		汪洋、王龙、杨柳
观世音	1940	叶恭、叶逸芳	严幼祥	严秉衡	张翠红、王元龙、貂斑华、紫薇、范雪朋
女皇帝	1940		严幼祥、文逸民	王春泉	李绮年、张翼、郑重、韩兰根、范雪朋

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
秦香莲	1940	叶逸芳	文逸民、陈焕文	王春泉	张翠红、王元龙、郑重、余琳、范雪朋
梁红玉	1940	周贻白	岳枫	严秉衡	李绮年、梅熹、余琳、郑重、严化
三笑（续集）	1940	叶逸芳	陈焕文	曹进云、陈震祥	李丽华、严化、韩兰根、殷秀岑、关宏达
火烧红莲寺	1940	吴文超	吴文超	严秉衡、曹进云	王元龙、余琳、岳麟、杨柳
千里送京娘	1940	叶逸芳	文逸民	王春泉、陈震祥	李丽华、郑重、贺宾、杨柳
太平天国	1941		王元龙	严秉衡	王元龙、文逸民、余琳、郑重
英烈传	1941	李萍倩	李萍倩	王春泉	李丽华、梅熹、郑重、范雪朋

1940年的“孤岛”影坛，因为“梁山伯与祝英台”、“唐伯虎点秋香”等或缠绵悱恻、或打情骂俏的才子佳人式的民间故事影片，赢得了躲避现实的逃难地主和落后市民观众的欢迎，电影界的投机商人为了争题材、抢时间，进行了种种的明争暗夺和花招骗术，这样，就往往导致不同的影片公司在同一时期拍摄或上映相同题材甚至相同片名的影片，闹出一宗宗“双胞案”。仅1940年“孤岛”上就出现了三宗古装片“双胞案”。

第一宗"双胞案",便发生在"艺华"与"国华"之间。为竞拍《三笑》并抢先上映,艺华公司以七天时间拍完《三笑》,于6月3日上映;"国华"不甘落后,匆忙赶制的《三笑》也于6月10日跟着上映。而两部《三笑》竟然都获得了观众的青睐,各映二十三天和二十八天,双双进入1940年上半年十部最卖座片的行列。这种票房成功使"艺华"等公司乐此不疲。《三笑》"双胞案"后,"国华"又分别与"新华"、"合众"就《碧玉簪》和《孟丽君》闹了两件"双胞案"。以至于当时有人评述:"二十九年度的国产影坛,可称为'民间故事年',什九的女明星,都扮过私订终身的小姐,什九的名小生都扮过落难公子。"[177]如此众多的影片公司和影人,为了追求票房,置民族危机于不顾,以粗制滥造的作品迎合和糊弄观众,不能不说是"孤岛"影坛的堕落。

由于《三笑》以后,"双胞案"影片大都票房猛跌,两败俱伤,"艺华"开始另寻票房高招。由严幼祥亲自执导,用"华艺"名义发行的《观世音》,作为"孤岛"第一部宗教片,终于获得轰动,成为"孤岛"期间"艺华"最赚钱的一部影片。这部"一方面是替国产影界创下了宗教片的新纪录,一方面也足以使得观众们换一换口味"的影片,因为能够"充分地给予观众以劝善的印象,而发扬出了观世音大慈大悲救苦救难的精神",在当时,得到不少观众的喜爱和电影舆论的首肯。[178]实际上,《观世音》迎合了处于战乱环境中的市民,对出现救世人于水火的神人的渴望以及在宗教中寻求一种精神解脱的内在需要。由于《观世音》的备受欢迎,还引发出一系列宗教片,如"华美"的《济公活佛》,"联美"的《地藏王》以及"新华"决定赴印度拍摄的《释迦牟尼》等。

八·一三沪战后初期,"孤岛"片源紧缺。在影片商人的再三请求下,得到"中央电检会"的允许,旧片《火烧红莲寺》重新

上映,“一般影迷们,依然对它具有特殊的好感”;[179]1940 年下半年,艺华影业公司再次将取材于向恺然的武侠小说《江湖奇侠传》拍成有声影片《火烧红莲寺》。新旧两片在思想内容上如出一辙,通过锄奸扶弱,除暴安良的侠客形象,宣扬“忠孝节义”等传统意识,背于时代潮流。“艺华”的《火烧红莲寺》作为“孤岛”时期颇有代表性的武侠片,既承接了《儿女英雄传》(1938)、《中国三剑客》(1939)和《小侠女》(1939)等以“古装”形式出现的武侠片,又开启了《江南小侠》(1941)、《女盗白兰花》(1941)和《银枪盗》(1941)等“时装”形式的武侠片,成为“孤岛”影坛承上启下的一部武侠作品。

与“艺华”取相似创作态度的较大公司是国华影片公司。“国华”成立于 1938 年 8 月,金城大戏院老板柳中浩、柳中亮兄弟为其资助人,其创作人员,大多为战前“明星”公司旧人。起初,国华影片公司借天一公司的摄影厂拍片,1940 年 6 月,开始在拉都路、福履理路自建摄影厂,同时还以“国泰”、“华美”公司名义拍过影片。“孤岛”时期,该公司共摄制影片四十多部。1939～1941 年底,共拍古装片十三部,除一部《乱世英雄》稍具爱国色彩外,其余均为格调不高的古装片。见表:[180]

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
孟姜女	1939	吴村	吴村	董克毅	周璇、徐凤、白燕
李三娘	1939	李昌鉴	张石川	董克毅	周璇、舒适、洪逗、周起、凤凰
小侠女	1939		张石川、郑小秋	董克毅	龚秋霞、胡蓉蓉、凤凰、龚稼农、周起

(续表)

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
杨乃武	1939	程小青	张石川、郑小秋		袁绍梅、徐凤、尤光照、白蒸、周起、洪逗、吕玉昆、蒙纳
董小宛	1939	茧翁	张石川、郑小秋	董克毅	周璇、舒适、蓝兰、尤光照、徐凤、龚稼农
乱世英雄	1940	范烟桥	张石川、郑小秋	董克毅	周曼华、舒适、白云、尤光照、周起、郑重
三笑	1940	范烟桥	张石川、郑小秋	董克毅	周璇、白云、袁绍梅、龚稼农、尤光照、周起
碧玉簪	1940	徐卓呆	郑小秋	董克毅	周曼华、白云、陈竞芳、尤光照、龚稼农、蒙纳
孟丽君	1940	程小青	张石川	董克毅	周璇、舒适、徐凤、袁绍梅、徐天任、蒙纳
风流天子	1940	徐卓呆	张石川		周曼华、白云、龚稼农、尤光照、周起、蒙纳
苏三艳史	1940	吴村	吴村	董克毅	周璇、舒适、龚稼农、尤光照、黄域、徐天任
西厢记	1940	范烟桥	张石川	董克毅	周璇、白云、慕容婉儿、蒙纳、凤凰、周起
梅妃	1941	程小青	张石川	董克毅	周璇、吕玉昆、袁绍梅、慕容婉儿、凤凰、蒙纳

"国华"还是1940年"孤岛"三宗古装片"双包案"的全部参与者。所拍《三笑》极写"佳人三笑,九秋香满镜台前;才子三痴,一生风流绮丛中";而"布景浩大,道具精美,服装炫丽,

为国片树一典型”的《西厢记》，也重在寻找“风流销魂诚挚客，云雨寻梦温柔乡。”[181]从1938年第一部出品《风流冤魂》以来，“国华”总在“风流”二字上做文章。

由于“新华”、“艺华”和“国华”尤其后两家公司在古装片潮流中的创作导向，使“孤岛”的其他一些小型影片公司起而效尤。中国联美影片公司仅有的四部作品全是古装片；吴性栽投资的“合众”和“春明”，主要以取材于说部《野叟曝言》的故事《文素臣》一、二、三、四集撑门面，拍摄的五部八集影片也都是古装片；“一片公司”“天声”和“光华”的出品也如出一辙。见表：[182]

公　司	片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
中国联美影片公司	梁山伯与祝英台	1940	岳枫	岳枫	王春泉	张翠红、顾也鲁、韩兰根、曹娥
中国联美影片公司	黄天霸	1940	徐欣夫	徐欣夫	沈勇石	顾兰君、李英、徐苹园、姜明、章志直
中国联美影片公司	落金扇	1940		文逸民		李红、紫薇、严化、郑重、殷秀岑、仓隐秋、关宏达
中国联美影片公司	地藏王（目莲救母）	1941		李萍倩		陆露明、顾也鲁
合众影片公司	文素臣（一集）	1939	朱石麟	朱石麟	董克毅	刘琼、王熙春、尤光照、傅继秋

（续表）

公　司	片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
合众影片公司	文素臣（二集）	1939	朱石麟	朱石麟	董克毅	刘琼、王熙春、吕玉昆、林红玉
合众影片公司	文素臣（三集）	1940	朱石麟	朱石麟	董克毅	王熙春、李英、陈琦、屠光启
合众影片公司	文素臣（四集）	1940	朱石麟	朱石麟	董克毅	王熙春、李英、陈琦、屠光启
合众影片公司	香妃	1940	胡梯维（故事）	朱石麟	沈勇石	王熙春、屠光启、陈琦、李英、张翼
合众影片公司	赛金花	1940	朱石麟	朱石麟		英茵、丁芝、屠光启、陈琦、黄河
春明影片公司	孟丽君（上、下）	1940	朱石麟、屠光启	朱石麟、屠光启	沈勇石	王熙春、屠光启、陈琦、丁芝
华美影片公司	济公活佛	1940	徐卓呆	郑小秋	董克毅	尤光照、袁绍梅、蒙纳、龚稼农、徐天任
天声影片公司	红花瓶	1939	陈大悲	张石川、郑小秋	董克毅	舒适、白燕
光华影片公司	红拂传	1940	孙敬	孙敬	严秉衡	王元龙、余琳、郑重、韩兰根、关宏达

总之，这类格调不高的古装片，集中反映了弥漫于“孤岛”影坛的“俗气”，自然受到爱国进步电影工作者的尖锐批评。[183]他们对这类“下等”古装片的严正警告及这些古装片

自身面临的票房窘境，促使“孤岛”电影界发生了转变。

二 “孤岛”影业的转机

（一）金星影片公司的崭新姿态

1940年6月，正值“孤岛”古装片“双包案”达到白热化程度之时，由原来的明星公司老板之一的周剑云与南洋影院商人合资，开设起一家金星影业股份有限公司。“金星”的出现，在一定程度上改变了“孤岛”电影商人的疯狂投机形象，给“孤岛”影坛带来一种崭新的姿态。

首先，金星影片公司有比较明确的、对电影重大使命的追求意识。《金星成立公告》称：“同人等深知电影事业之庄严，电影使命之重大，不敢自菲。在此可为社会人士告者，将来出品取材，必期审慎；摄制技术，务求精进。冀对海内外电影观众，薄有贡献。”“我们公司成立后决不以毒素影片，贻害社会。”“在三部反映现实的时装片和一部不含毒素的古装片后，或拟来一部轰轰烈烈的发扬正气之作，虽然须牺牲若干市场，亦所不惜，盖我为中华民国国民，国民爱其国家，因为天经地义之举也。”[184]在另外场合，“金星”也明确表示：“我们对国家民族有一颗赤心，对电影事业有一颗信心，从没有把它看成纯粹的商品，忘记对教育文化所负的使命。”[185]周剑云还说：“自战事初起，即有人高呼电影是文化界最弱的一环，我只有痛心，不能否认。降至今天，更有人高呼电影是文化界的一环已与文化界脱节，我也只有痛心，不能否认。电影几时才能做到文化界最强的一环？心向往之，寤寐求之，企予望之，悉力赴之”。[186]实际上，从“金星”成立后的一些举措中可以看出，“金星”是把自己的电影事业放在民族文化建设的坐标上对待的。它不仅吸收了周贻白、范烟桥、于伶、程小青和柯灵等“孤岛”相当优秀的文艺家以至爱国进步文化工作者参与影片编

制,而且从长远出发,为了"提拔新人","使人的素质有所改进",举办了金星戏剧电影训练班,讲授中国与欧美戏剧史、电影史及戏剧和电影理论。[187]

其次,从"金星"在"孤岛"创作的全部十四部出品,可以看出,金星影片公司的创作态度也是较为严肃的。在1940~1941年两年间,既拍摄了《李香君》和《红粉金戈》两部含有历史意义而富于时代教训的、主题严肃的古装片;又有《秦淮世家》、《孤岛春秋》和《花溅泪》等社会讽刺性的、立意及银幕体现也令世人耳目一新的时装片。见表:[188]

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
李香君	1940	周贻白	吴村	罗从周	顾兰君、白云、龚稼农、尤光照、徐莘园、袁绍梅、周起、周绉
秦淮世家	1940	范烟桥	张石川	董克毅	周曼华、舒适、夏霞、孙景璐、龚稼农、周起、慕容婉儿、蒙纳
红粉金戈(离鸾曲)	1940	吴永刚	吴永刚	罗从周	王熙春、舒适、乔奇、周起、章志直、尤光照、蒙纳、马骥
夫妇之道	1941	余坚	张石川、郑小秋	罗从周	周曼华、蓝兰、徐凤、尤光照、周峰、陈璐
无花果	1941	范烟桥	郑小秋		白虹、舒适、陈琦、孙敬
孤岛春秋	1941	吴村	吴村	罗从周	白虹、孙景璐、慕容婉儿、舒适、徐凤、尤光照
花溅泪	1941	于伶	张石川、郑小秋	董克毅	胡枫、沈敏、慕容婉儿、夏霞、龚秋霞、舒适、吕玉昆、徐凤

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
桃花湖	1941	郑正秋（原著）	郑小秋	罗从周	胡枫、舒适、徐贤、尤光照、周起
雨夜枪声	1941	程小青	徐欣夫	罗从周	周曼华、吕玉昆、龚稼农、尤光照、周起
玉碎珠圆	1941	王木公	郑小秋	罗从周	白虹、韩非、陈璐、周起
地老天荒	1941	舒适	舒适	罗从周	慕容婉儿、白虹、乔奇、周起
红泪影	1941	程小青	郑小秋	罗从周	胡枫、舒适、孙景璐、乔奇
乱世风光	1941	柯灵	吴忍之	罗从周	石挥、韩非、英子、于素莲、张伐、史原、端木兰心
春水情波	1941	孙绂（郑正秋原著）	黄汉	王玉如	胡枫、徐凤、欧阳莎菲

其中，《秦淮世家》不仅创1940年金城大戏院时装片售座纪录，而且，直接促进了“孤岛”时装片的繁荣景象。

当然，“金星”所取得的成绩，也是与“孤岛”爱国进步舆论的鼓励和扶持分不开的。[189]正是由于进步舆论的引导和“金星”自身的脱俗追求，“金星”才得以在成立后不久，便能拍出《孤岛春秋》、《花溅泪》和《乱世风光》等代表“孤岛”爱国进步的、以“时装片”形态出现的优秀电影作品来。

（二）民华影业公司的严肃作风

在金星影业公司成立前的1939年10月，由金信民任经理的民华影业公司，已经开始投资拍摄其第一部出品《孔夫

子》了。

作为"孤岛"的一家小型影片公司,"民华"仅有费穆和德国人弗兰克夫妇为其编导人员,此外,还有周达明和费俊庠两位摄影师及几位主要来自话剧界的演员。"孤岛"时期,"民华"实际上只独自拍摄了《孔夫子》这一部故事片,其《世界儿女》是与大风影片公司合拍的,而《古中国之歌》是一部戏曲片断集锦。见表:[190]

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
孔夫子	1940	费穆	费穆	周达明	唐槐秋、张翼、司马英才、钱毅、裴冲、陈琦、慕容婉儿、屠光启、李景波、吴景平
世界儿女	1941	费穆	费穆 J. Fleck L. Fleck	周达明、费俊庠	英茵、石挥、张翼、蓝兰、司马英才
古中国之歌(戏曲片)	1941	费穆	费穆	周达明	瑞德宝、梁连柱、顾正秋、关正明、周正雯、陈正岩、朱正琴

其中,费穆编导的《孔夫子》,以当时的时代背景为纬,错综表现了民族先师一生的主要事迹,引起了"孤岛"影坛的广泛关注。影片于1940年12月中旬上映,获得评论界的一致赞誉。有文章认为:"民华公司的崛起,显露出了异样有力和姿态"民华公司的第一部作品《孔夫子》,更是体现了"纯粹而一丝不苟的水准"。[191]也正因为如此,《孔夫子》的上映,基本结束了"孤岛"古装片泛滥的历史。

三　时装片兴盛

古装片没落,时装片兴起。

早在1940年上半年，古装片拍摄到达白热化的时候，“金星”、“国泰”等公司，就已经预感到古装片势必很快走向穷途末路的命运，开始有意识地提倡和拍摄所谓“时装片”。“金星”公司成立之初的拍摄计划是“只预备把《花溅泪》、《满城风雨》等三个舞台剧搬上银幕”，并没有考虑古装片。[192]国泰影片公司也是这样，它的头两部作品，均是摄于1940年中的时装片。《黑天堂》公映后，盛况出人意外，老板柳中浩、柳中亮便“作放弃《梁红玉》、《珍珠塔》、《杜十娘》等片之决定，而有改摄时装片之倾向矣。”[193]

同时，“孤岛”影评界，除了对古装片进行认真的批评与引导外，还极力敦促电影界加强现实题材电影的拍摄。《大晚报》有文章指出：“现实电影虽为环境所不许可，但决不能因害怕而畏缩，电影制作者应严肃地去集体讨论现实电影摄制的新方法。譬如题材方面，我们尽可除了正面描写抗战外，采取社会上发生的大众问题如二房东、奸商垄断等；在形式方面，则技巧地表现现实题材，不一定用露骨的平铺直叙的正面描写。”[194]——不仅指明了“孤岛”电影发展的大方向，而且涉及到拍摄现实题材电影的具体策略。

这样，1941年，“孤岛”影坛又出现了“时装片”的创作热潮。这一年中，各影片公司共摄制上映了八十多部影片，时装片就占六十多部。同时，这一年拍摄、上映的时装片，还占整个“孤岛”时期时装片的五分之四。1941年（包括已经拍摄完成，但在1942年上映的）“孤岛”的国产时装片，见表：[195]

公司	片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
新华影业公司	铁窗红泪	1941	吴永刚	吴永刚	薛伯青	陈燕燕、梅熹、章志直、王献斋、洪警铃、徐莘园
新华影业公司	江南小侠	1941	陈翼青	陈翼青	庄国钧	陈娟娟、王竹友、王献斋、殷秀岑
新华影业公司	上海淘金记	1941	杨小仲	杨小仲	余省三	韩兰根、殷秀岑、张帆、袁竹如、仓隐秋
新华影业公司	标准夫人	1942	周贻白	卜万苍	余省三	陈燕燕、梅熹、顾也鲁
新华影业公司	黑夜魅影	1942	王引	王引	庄国钧	龚秋霞、许良、顾也鲁、姜明、洪警铃
新华影业公司	欢乐年华	1942	杨小仲	杨小仲	薛伯青	陈云裳、梅熹、姜明
华新影业公司	春风回梦记	1941	岳枫	岳枫	庄国钧	童月娟、李红、顾也鲁、严月娴
华新影业公司	战地情花	1941	吴永刚	吴永刚	薛伯青	顾兰君、王竹友、朱少泉、何剑飞、姜修、殷秀岑
华新影业公司	相思寨	1941	周贻白	卜万苍	余省三	陈云裳、梅熹、郑玉如、邹雷、戴衍万

（续表）

公　司	片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
华新影业公司	陈查理大破隐身术	1941	徐欣夫	徐欣夫	庄国钧	顾梅君、龚秋霞、徐莘园、姜修
华新影业公司	小妇人	1941	于由	岳枫	余省三	袁美云、梅熹、王献斋、黄耐霜、袁竹如、洪警铃
华新影业公司	女盗白兰花	1941	方沛霖	方沛霖	黄绍芬	顾兰君、王竹友、章志直、何剑飞
华新影业公司	重见光明	1942	顾仲彝	卜万苍		龚稼农、顾也鲁、徐立
华新影业公司	贵妇风流	1942	李萍倩	李萍倩	周达明	顾兰君、李红、严俊、黄河、徐莘园
华成影业公司	艳尸复仇记	1941	杨小仲	杨小仲		李红、姜明、王竹友、徐莘园
华成影业公司	野蔷薇	1941	周贻白	卜万苍	余省三	陈云裳、顾也鲁、徐莘园、韩兰根
华成影业公司	生离死别	1941	李萍倩	李萍倩		刘琼、李红、王竹友、裴冲、殷秀岑
华成影业公司	摩登地狱	1941	吴永刚	吴永刚	薛伯青	韩兰根、殷秀岑、仓隐秋

(续表)

公司	片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
华成影业公司	生路	1941	李萍倩	李萍倩	周达明	顾兰君、刘琼、王献斋、张帆、袁竹如、叶小珠
中国联合影业公司	森林恩仇记	1941		岳枫		袁美云、王引、章志直、王竹友、严斐、韩兰根
中国联合影业公司	夜半歌声续集	1941	马徐维邦	马徐维邦		刘琼、谈瑛、王献斋、洪警铃、黄耐霜、王竹友、姜修
中国联合影业公司	碧海青天	1941	岳枫	岳枫	薛伯青	童月娟、顾也鲁、韩兰根、梁明、殷秀岑、章志直、仓隐秋、张琬
中国联合影业公司	新姊妹花	1941	周贻白、杨小仲	杨小仲	黄绍芬	陈云裳、梅熹、王献斋、殷秀岑、张琬
中国联合影业公司	家	1941	周贻白(改编)	卜万苍、徐欣夫、杨小仲、李萍倩、王次龙、方沛霖、岳枫、吴永刚	黄绍芬、周达明、余省三、薛伯青	陈云裳、袁美云、梅熹、刘琼、姜明、胡蝶、顾兰君、陈燕燕、王引、韩兰根、殷秀岑、王元龙

（续表）

公　司	片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
中国联合影业公司	歌女红牡丹	1941	王次龙	王次龙		胡蝶、王元龙、吴楚帆
中国联合影业公司	银枪盗	1941	方沛霖	方沛霖	石凤岐	张慧冲、龚秋霞、姜明、洪警铃
中国联合影业公司	明月重圆夜	1941	杨小仲	杨小仲		王熙春、刘琼、韩兰根、李红、张琬、殷秀岑
中国联合影业公司	小房子	1941	于由	岳枫	薛伯青	顾兰君、顾也鲁、徐莘园、章志直
中国联合影业公司	一身是胆	1941	张慧冲	张慧冲	石凤岐	龚秋霞、张慧冲、章志直
中国联合影业公司	荡妇	1941	李英	李英	沈勇石	顾兰君、黄河、范雪朋
中国联合影业公司	一串珠	1941		陈翼青		姜明、李红
中国联合影业公司	小老虎	1942	岳枫	岳枫	庄国钧	龚稼农、王引、张帆、叶小珠
中国联合影业公司	欢喜冤家	1942	李萍倩	李萍倩		刘琼、王慕萍、许良、殷秀岑
中国联合影业公司	乐园思梦	1942	方沛霖	方沛霖		王熙春、梅熹、韩兰根

（续表）

公司	片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
艺华影业公司	欲焰	1941		文逸民	严秉衡	陆露明、郑重、严化、杨柳
艺华影业公司	中国罗宾汉	1941		吴文超	曹进云	陆露明、张翼、张翠英、贺宾、严化
艺华影业公司	风流寡妇	1941	叶逸芳	李萍倩	王春泉	李绮年、张翠英、文逸民、孙敬
艺华影业公司	新茶花女	1941		岳枫		李丽华、张翠英、郑重、严化、范雪朋
艺华影业公司	新隐身术	1941		孙敬	王春泉	陆露明、贺宾、关宏达
艺华影业公司	玫瑰飘零	1941	叶逸芳	吴文超 文逸民		李丽华、张翠英、杨柳、上官云珠
艺华影业公司	薄命佳人	1941		文逸民	陈震祥	李丽华、傅威康、严化、孙敏、杨柳
艺华影业公司	女僵尸	1941	梅阡	梅阡	陈震祥	陆露明、严化、郑重、贺宾、杨柳
艺华影业公司	天长地久	1941		孙敬		陆露明、李绮年、郑重、严化
艺华影业公司	黑衣盗	1941		陈焕文	陈震祥、曹进云	张翠英、上官云珠、杨志卿、李红

（续表）

公　司	片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
艺华影业公司	红蝴蝶	1941	吴文超	吴文超	严秉衡、曹进云	李丽华、严化、杨志卿、杨柳
艺华影业公司	复活	1941	魏如晦	梅阡		李丽华、郑重、张翠英、狄梵
艺华影业公司	魂断蓝桥	1941	叶逸芳	梅阡		李丽华、郑重、杨柳、关宏达、谭光友
艺华影业公司	现代青年	1941	马徐维邦	马徐维邦	王春泉、陈震祥	李绮年、严化、杨志卿、文逸民
艺华影业公司	魂	1941		吴文超		陆露明、孙敏、余琳、杨志卿、杨柳
艺华影业公司	女人心	1941		严幼祥		李丽华、陆露明、孙敏、严化
艺华影业公司	一夜销魂	1942	叶逸芳	文逸民		陆露明、孙敏、严化
艺华影业公司	贼美人	1942	叶逸芳	孙敬		李绮年、杨志卿、文逸民、杨柳
艺华影业公司	奇女子	1942	叶逸芳	文逸民		李丽华、陆露明、梅熹、韩兰根、孙敏
艺华影业公司	小姐的秘密	1942		文逸民		陆露明、杨柳、杨志卿、关宏达

(续表)

公司	片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
艺华影业公司	泪洒相思地	1942	孙敬	孙敬	王春泉、陈震祥	陆露明、上官云珠、杨志卿
艺华影业公司	花月良宵	1942	李雪静	叶逸芳		李丽华、上官云珠、严化、文逸民
艺华影业公司	学府风光	1942	吴文超	吴文超	曹进云	张翠英、韩兰根、关宏达、岳麟
艺华影业公司	大饭店	1942	梅阡	梅阡	陈震祥	陆露明、孙敏、严化
艺华影业公司	鸳鸯泪	1942	马徐维邦	马徐维邦	王春泉、陈震祥	余琳、上官云珠、孙敏、严化
国华影片公司	红杏出墙记(正续集)	1941	李昌鉴	张石川	董克毅	周曼华、白云、徐凤、孙景璐、袁绍梅、吕玉昆
国华影片公司	梅妃	1941	程小青	张石川	萱克毅	周璇、吕玉昆、袁绍梅、慕容婉儿、凤凰、蒙纳、周起
国华影片公司	新美人计	1941	程小青	郑小秋	王玉如	周曼华、吕玉昆、慕容婉儿、周起、蒙纳
国华影片公司	夜深沉	1941	程小青	张石川	萱克毅	周璇、韩非、袁绍梅、吕玉昆、蒙纳

（续表）

公　司	片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
国华影片公司	惜分飞	1941	顾明道	郑小秋	罗从周	周曼华、白云、徐凤、吕玉昆、慕容婉儿
国华影片公司	解语花	1941	范烟桥	张石川	王玉如	周璇、白云、尤光照、周起、朱丽
国华影片公司	鬼恋	1941		何兆璋	董克毅	周曼华、吕玉昆、马笑侬、周起、袁绍兰
国华影片公司	黑夜孤魂	1941	徐卓呆	龚稼农	王玉如	慕容婉儿、徐凤、蒙纳、尤光照、周起
国华影片公司	艳尸	1941	徐卓呆	张石川、龚稼农	董克毅	慕容婉儿、袁绍梅、徐凤、吕玉昆
国华影片公司	奈何天	1941	程小青	郑小秋	罗从周	周曼华、吕玉昆、朱丽、周绚、尤光照
国华影片公司	故城风云	1941	程小青	张石川		慕容婉儿、袁绍梅、徐凤
国华影片公司	恼人春色	1941		张石川、何兆璋	董克毅	周璇、白云、慕容婉儿、袁绍梅
国华影片公司	金粉世家	1941	程小青	张石川	董克毅	周曼华、吕玉昆、袁绍兰、周起

（续表）

公司	片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
国华影片公司	金玉满堂	1942	徐卓呆	郑小秋	张启敏	凤凰、周起、袁绍兰、蒙纳
国华影片公司	血泪鸳鸯	1942	程小青	张石川、周起	董克毅	周曼华、舒宏、周起、马笑侬、许午
国华影片公司	艺海春秋	1942		何兆璋		慕容婉儿、周起、徐凤、许良
国泰影片公司	梦断关山	1941	程小青	何兆璋	董克毅	周璇、吕玉昆
大成影片公司	雪艳娘	1941	朱石麟	朱石麟	沈勇石	王熙春、屠光启、陈琦、黄河、苗祝三
大成影片公司	返魂香	1941	屠光启	朱石麟	费俊庠	英茵、屠光启、黄河、丁芝
大成影片公司	碧萝公主	1941	朱石麟	朱石麟		王熙春、屠光启、黄河、傅继秋
大成影片公司	龙潭虎穴	1941	朱石麟	朱石麟	沈勇石	王熙春、黄河、屠光启、古寒
大成影片公司	肉	1941	桑弧	朱石麟	沈勇石	英茵、顾也鲁、王丹凤、屠光启
大成影片公司	新渔光曲	1941	于由	屠光启	沈勇石	王丹凤、韩兰根、黄河、陈琦、章志直

189

（续表）

公　司	片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
大成影片公司	野花那有家花香	1941	朱石麟	朱石麟		王熙春、屠光启、黄河、张琬
大成影片公司	洞房花烛夜	1942	桑弧	朱石麟	费俊庠	陈燕燕、刘琼、贺宾、唐雪倩、张琬、叶小珠
大成影片公司	梅花落（上、下）	1942	屠光启	屠光启		王熙春、贺宾、黄河、张琬
大成影片公司	人约黄昏后	1942	桑弧	朱石麟		顾兰君、黄河、陈琦
大成影片公司	第三代	1942	朱石麟	朱石麟	阮曾三	王熙春、姜明、陈琦、顾也鲁
光华影片公司	同命鸳鸯	1941	叶逸芳	李英	沈勇石	李英、顾兰君、孙敏

从内容上看，这些时装片中，既有描写都市社会市民生活众生相的滑稽片，又有揭露封建丑恶势力的言情片，还有改编自中外文学名著的“文艺片”。由于各种原因，除少数作品因严谨的创作态度和深刻的主题表现而获得较高成就外，大量的时装片，仍未脱离从古装片身上因袭的投机取巧、格调低下和颓废没落的“俗气”。“孤岛”特殊的生存环境及“孤岛”影业的商业性特征，也同样注定了“孤岛”时装片的尴尬命运。

首先，“孤岛”部分电影从业者和普通观众电影文化水平的低俗，导致了时装片的不堪入目。“李阿毛”系列片是国华影片公司时装片的代表作之一。“孤岛”时期拍摄的第一部

"李阿毛"影片是《李阿毛与东方朔》。这部又名《忠孝节义》的滑稽影片,打着"重整道德运动"的旗帜,胡搅胡闹、"嘘天嘘地"。就在编剧徐卓呆把他的这部"得意之作"交给"国华"演员阅读后,竟有几个演员提出了抗议,表示"宁愿撕合同,不愿接受这个剧本。"[196]可见作品之低劣无聊。有讽刺意味的是,影片上映后,竟开映二十四天,成为1940年上半年"孤岛"十部卖座片之一部。随着"金星"等公司比较严肃的时装片出现,国华公司才不得不放弃"李阿毛"系列,在张恨水、程小青、顾明道等人的小说中寻找影片拍摄题材。

其次,"孤岛"严苛的电影检查,使时装片无法真正触及社会现实和观众心灵。1940年上半年,上海派拉蒙舞厅首席红舞星陈曼丽被枪杀,血案轰动一时。"新华"公司急忙依此筹备拍摄一部时事题材影片,片名定为《派拉蒙血案》。不料租界工部局以"摄成后恐要发生意外"的理由,禁止拍摄,[197]"新华"公司不得不中途宣告停止筹备,损失了一笔筹备费。公共租界工部局"电检会"对时装片的苛刻检查,不仅表现在"禁摄",而且更表现在"删剪"。这使得稍有爱国进步内容的时装片举步维艰、荆棘满途。国泰影片公司的《黑天堂》,因为"写意志薄弱女性的堕落、腐败男子的发国难财及忧国心重的流浪儿的挣扎",是一部"针对现实讽刺社会的警惕性作品"。[198]在拍摄过程中,为了应付租界检查已经作出了很多让步。但检查结果仍然是:一审后决定暂缓解决;二审后决定把描写奸商囤米积煤等"过火的地方"剪掉;三审后才获通过。租界的电影检查,不仅摧残了许多有进步倾向的时装影片,而且给包括时装片导演在内的许多电影工作者带来沉重的打击和精神上的桎梏。王引谈到自己的处女作《亡命之徒》时称:"在经过检查会的几次的来历不明不留余地的剪刀下,裁去了我的心血。对于这失去面目的残破影片,只有憎恨和失望。"

因而在拍另一部时装片《乡下大姑娘》时，“因了受过上次的教训，便慎重地下过思索。其他修削了许多地方，只是隐约地表演着而已。”[199]而在“孤岛”上以《歌声泪痕》、《新地狱》、《黑天堂》、《天涯歌女》和《孤岛春秋》等揭露社会黑暗和民生苦难，以控诉日本侵略造成的惨痛现实的时装片获得进步舆论广泛赞誉的导演吴村，1941 年 10 月竟被“电检会”负责人以“迹近胡闹、不值一顾”的理由与韩兰根同遭拒绝检查的厄运。[200]在这种严酷的形势下，大多数优秀的电影工作者也只得“不求有功，但求无过”了；而为谋生活计，在电影商人经济利益的驱使下，往往也得粗制滥造一些远离社会现实和时代精神，迎合俗趣的作品。

但尽管如此，“孤岛”时期，由于爱国的和比较严肃的电影工作者的努力，还是产生了一些比较优秀的时装片。如新华公司系统的《雷雨》、《欲魔》、《金银世界》、《相思寨》、《家》；艺华公司的《复活》；国华公司的《歌声泪痕》、《新地狱》、《黑天堂》、《天涯歌女》；金星公司的《秦淮世家》、《孤岛春秋》、《花溅泪》、《乱世风光》；民华公司的《世界儿女》；大成公司的《肉》、《新渔光曲》以及光华公司的《同命鸳鸯》等等。这些作品与《木兰从军》等爱国古装片一起，汇聚成“孤岛”商业电影中的抗战电影潮流。

在“孤岛”结束之前，电影工作者们为了中国电影的发展，还在电影技术、电影片种等方面进行了比较认真的尝试。新华公司演员顾兰君李英夫妇，取消公司合同，自组光华公司，自费摄制“中国第一部五彩影片”《欢喜冤家》，尽管因冲晒等机械缺乏宣告失败，但其技术革新的勇气仍是可嘉的；新华公司拍摄的戏曲片《宁武关》，邀请著名京韵大鼓“鼓王”刘宝全上银幕，保留和传播了戏曲表演艺术家的艺术丰姿；万籁鸣、万古蟾兄弟从内地到“孤岛”，在新华公司组织其卡通班的七

十多位学员,花一年四个月时间绘制完成的大型动画片《铁扇公主》,不仅寓含抗敌爱国思想,而且开创了中国动画片民族化的新道路。

1941年12月8日,太平洋战争爆发,日军进入租界。上海全部被日军占领,"孤岛"沦陷。"孤岛"影业也随之被日伪操纵。

第二节 "孤岛"电影理论

在上海,电影理论和批评有着较长的历史和丰富的传统。实际上,到抗日战争全面爆发,上海的电影理论和批评已经拥有了三种形态:本上成长起来的注重伦理道德功能的电影理论、从西欧引进的注重电影形式的电影理论以及受俄苏影响的注重意识形态的电影理论。其中,代表着中国电影理论发展方向的,是由中国电影文化运动倡导的、受俄苏影响的注重意识形态的电影理论。与大后方抗战电影理论一样,"孤岛"电影理论在特殊的战争背景下,以特有的方式,坚持和发展了中国电影理论的这一方向。

受"孤岛"环境和创作实际的影响,与大后方抗战电影理论不同的是,"孤岛"电影理论提出了两个特殊的问题,即:电影界的民族立场和历史影片的创作原则问题。电影界民族立场问题的讨论,使"孤岛"电影理论成为抗战电影理论的一部分;而历史影片创作原则问题的讨论,极大地丰富了抗战时期中国电影理论的内涵。

一 电影界的民族立场

电影界的民族立场问题,作为一个根本的问题被提出并加以讨论,是"孤岛"影业生存和发展的独特环境造成的。

"孤岛"时期,除了租界工部局的电影检查以外,影业基本上处在严重的失范状态。为了眼前利益,电影商人们选择了疯狂投机的姿态。这样,一大批粗制滥造、充满俗趣的劣质影片纷纷出炉,在民族危亡的背景下,这些影片带来的客观后果,是很令有识之士忧虑的;同时,日伪在"孤岛"的威逼利诱,也使部分电影人丧失了民族气节,做出一些令正义国人义愤填膺的举动。电影界的民族立场问题,成为"孤岛"舆论的当务之急。

上海失守后,中国电影文化运动的主要创作者和理论工作者,大都转移到了大后方。"孤岛"电影界一时缺少了先前所拥有的整齐的、锐猛的电影理论家和电影批评家阵营。但是,留在"孤岛"的一批爱国文化人,如梅益、殷扬、钱昆、于伶、柯灵、杨廉、张一萍、巴人、史迁、周木斋、韦陀、唐弢、白羽、吉力、罗纳等人,开始参与"孤岛"时期的电影批评活动;而阿英、李一、鲁思、毛羽、江红蕉、舒湮等著名影评人,继续在"孤岛"影坛,担当批评者的角色。抗日民族统一战线旗帜下的"孤岛"电影理论和批评,不仅没有消失,反而由于大批文化工作者的加入,增添了民族文化批判的新鲜色彩。

在"孤岛"的文化工作者看来,与话剧、音乐、文学等领域相比,电影领域的民族立场问题更值得关注。这是因为,在意识形态方面,日伪对中国电影的侵略,比对其他领域的侵略显得更加肆无忌惮。

1937年底,新华影业公司试图恢复拍片。这时,日本人沿袭他们在中国东北、华北培植敌伪电影的经验,开始了拉拢、收买上海影业的阴谋活动。同年12月下旬,日本人在上海华懋饭店,召集"新华"、"艺华"和"林华"三家影片公司的老板,举行茶会,宣称中国影片只要事先送到位于虹口的、日本的东和电影院里去检查,"通过以后,即在日军占领区域通行

无阻。"[201]当时,鉴于各种原因,三家公司没有回应日本人的这一提议。

1938年11月,为了利诱上海各影片公司,日本东宝公司把上海光明影片公司在这一年拍摄的、由李萍倩根据法国小仲马原著改编导演的影片《茶花女》偷运到日本放映,以图达到所谓"在银幕上实现中日文化提携运动"。

日本人的无耻行径,终于激怒了身在"孤岛"的爱国文化人士。1938年12月1日,《译报》副刊"大家谈"首先披露了日本的阴谋。于伶撰写文章《关于〈茶花女〉东渡》,告诫人们不要受日寇拉拢,要坚持爱国民族立场,"不要直接或间接地做民族的罪人"。1939年1~2月出版的《新华画报》第4卷第1期、第2期,也对"《茶花女》事件"给予高度关注,并报道:《茶花女》东渡消息披露之后,"引起舆论界方面极大之责难,一致要求光明方面声明态度。"同时,"因《茶花女》事件之发生,上海新光大戏院已将光明影片公司其他三部出品《王氏四侠》与《大地的女儿》停止宣传,且有放弃影权消息。"可以看出,爱国文化人士对电影人坚守民族立场的告诫,是有包括电影院在内的广大爱国力量作坚实后盾的。

确实,《茶花女》东渡事件,在"孤岛"引发了一场关于电影界的民族立场的广泛讨论。实际上,于伶的文章发表一个星期后,《译报》就发表社论,呼吁电影界对日寇的电影政策保持高度警惕,要求上海电影界应当"禁止与侵略者汉奸及一切可疑人物交往","拒绝来路不明的投资"。第二天,上海《译报》、《导报》、《华美晨报》、《华美晚报》和《大晚报》等副刊,联名发表了包括鹰隼(阿英)、叶富根(于伶)、陈浮(柯灵)、鲁思、凤子(唐弢)、巴人和梅益等五十一名编辑和作者在内的《敬告上海电影界书》,要求电影界不与敌伪合作,"停止拍摄麻醉性影片",多拍一些"鼓励人群向上坚持节守的影片"。还对"孤岛"

影坛提出了三点要求:“誓不与资本来源不明之公司合作”、“拒绝摄制神怪片”、“尽力摄制鼓励向上的、有积极意味的影片”。就在这篇联合署名的文章中,明确而又严正地提出了“孤岛”电影界坚持民族立场的批评原则:“我们知道各种不同的内容可以用各种形式来表现,所以我们并不主张应该特别用怎样的方式来表现。古装时装,悲剧喜剧,只要有利于抗战,我们都将以最大的诚意和努力,来帮助各方面的进行。如果需要我们微薄的力量来效劳,我们决不推辞。但若是此后还是有背反非常时期电影检查条例的影片发现,或与敌人有私自勾通,则我们也将给他最大的打击!我们是中国的国民,对同胞固不辞爱护和加以帮助,但若有出卖民族利益的败类,则我们也决没有半点宽恕!”

为了揭示《茶花女》事件与日本侵略中国电影罪恶阴谋之间的内在联系。在1939年1月出版的《文献》丛刊第四卷,阿英还专门开辟了《日本侵略中国电影的阴谋特辑》,选登了《中日亲善先从电影起》、《看吧,日本电影向大陆发展的姿态》和《日本电影的大陆政策及其动向》三篇由日伪炮制的电影文章。在《特辑》的“前言”里,阿英指出:“日人的侵略我国,是多方面的,即文化的各部门,如电影、戏剧,也如此。”

紧接着《茶花女》事件,1939年2月,刚刚成立的日本“亚洲电影公司”,公开登报“征求电影脚本”,企图利诱中国电影剧作家为其电影侵略服务。“孤岛”的爱国文化工作者也立即站起来,告诫人们站稳民族立场,“千万不能贪图日伪几十块钱的报酬,而自短了人格,做出卖民族、出卖国家的无耻勾当。”[202]

“孤岛”时期的电影理论界,对电影界民族立场的强调,不仅体现在揭露日伪的电影侵略、告诫人们恪守民族气节等方面,而且体现在对一切有损于中华民族尊严的电影行为进行

严厉声讨上。1939年上半年,上海南京大戏院开映了一部影片《贡格庭》。这部根据英国著名诗人吉卜林的长诗改编的影片,把印度人描写得非常野蛮。当英国军队与印度人发生冲突时,是一个叫贡格庭的印度人,挺身而出,力挽狂澜,不仅救出了英国军队,而且把野蛮凶暴的印度人也消灭了。影片一上映,就引起"孤岛"舆论界的重大指责,认为"此片在客观效果上,等于鼓励人去做叛徒,鼓励民众去出卖他祖国的民族生存"。[203]强烈要求禁止这部影片的上映。

同时,从深层次上看,提倡摄制具有民族意识的历史影片,并深入探讨历史影片的创作原则,也是"孤岛"电影理论界强调电影界民族立场的重要举措。

二 历史影片的创作原则

1939年初到1940年底,"孤岛"兴起了持续两年的"古装片"热潮。应该说,这股古装片热潮的兴起,既是电影理论界提倡摄制具有民族意识历史影片,并深入探讨历史影片创作原则的原因,又是其结果。在这一方面,"孤岛"电影理论和电影创作实践形成了较为良好的互动关系。

早在1938年12月7日的《译报》上,社论《上海电影界应有的认识》便在讨论《茶花女》事件的同时,提出,"目前上海电影界的迫切任务之一",就是立即"停止拍摄麻醉性影片","多量摄制有民族意识的历史片,有积极意义的社会片等"。——把具有"民族意识"的历史影片的摄制,提上了议事日程。在"孤岛"特殊环境中,提倡摄制具有"民族意识"的历史影片,是"孤岛"电影理论界的重要策略,同时,也是一个机智的策略。因为,与大后方不同,为了生存和发展,"孤岛"电影界不能过多、也不能过于直接地拍摄反映抗战现实的作品。

接着,影评界对如何拍摄历史影片的问题,给予了相当的

关注。指出:“把历史上的事迹搬到银幕上去,本来并非不好,可是在着手之前,我们必须认清两点:1. 这一件史实是否有拍成电影的价值? 2. 这样的一部影片对于社会,对于人类有何影响?”同时告诫人们:“如果制片人只抱了赚钱为目的,不惜迎合一般人的低级趣味,甚至从事有毒素的片子的制作,那么,我想无论对别人对自己都是不应有之举,而且很容易便会陷入华南电影界的‘民间故事’影片的覆辙。”[204]“孤岛”电影界发展的事实证明,对历史片提出的这种问题和警示,远非空穴来风。

1939 年初,“古装片”《木兰从军》上映,打破了“孤岛”电影的票房纪录,并直接引发了一股“古装片”创作热潮。针对这一动向,影评工作者们贯彻了他们在《告上海电影界书》中提出的电影批评原则,开始认真地、全面地研究“古装片”(即历史影片)的创作原则。在《〈木兰从军〉佳评集》里,他们首先肯定了历史影片本身应该具备的价值:“在敌人处心积虑向中国电影事业进攻的时候,在客观环境限制这样严密的现在”,“采取摄制古装片这一途径并不是逃避现实,而是加强电影这‘武器’的新战略!”接着,他们指出,制作历史影片“应该确定的惟一态度”,“就是并不是把历史上(或民间)的古色古香和可歌可泣的故事,依样画葫芦地搬上银幕就了事,而是应该通过了剧作者的正确的观点,从古人身上灌输以配合这大时代的新生命;换一句话说,只要在并不十分违背史实记载的原则下,把有意义的部分加以强调,没有意义的部分尽量削减,甚至全部扬弃。”[205]

值得特别指出的是,在对《木兰从军》的讨论中,影评者提出了历史影片的创作原则问题,即历史影片的创作,必须“从古人身上灌输以配合这大时代的新生命”。

此后,“孤岛”电影理论界基本上都能从这一观念出发,对

历史影片进行多方面的探讨。[206]也正因为如此,在汹涌的"古装片"浪潮中,电影理论界始终站在严正的立场上,对粗制滥造的"古装片"进行了声讨,对弘扬民族气节的"古装片"给予了褒扬。对国华影片公司的历史影片《乱世英雄》,评论者明确赞扬了它"重视大众的力量"的"新姿态",并指出:"我们检阅一下流行的古装队伍,可以觉察到那些以发扬民族精神为意识的制作,在题材上,一贯的喜将一个英雄或是一个英雌作为中心人物、惟一典型。掇出历史上的英雄好汉巾帼丈夫而将他们再现于银幕,在这个时代中,不失为一个极有意义的提供。作用就在:凭借先烈艰苦奋斗所创下的勋功伟绩,来激励今人的向前精神。尤其是在这风雨打荡的孤岛,益发需要这种振奋人心的利器。不过,像目下的古装片,仅仅强调一个英雄典型的力量,不知不觉地却会产生一个重大的恶果。即是:轻视或抹杀大众的力量。"[207]当金星影业公司的历史影片《李香君》拍成后,也得到影评界的大力推荐,有文章指出:"在民间片风起云涌之际,金星公司独以《李香君》为它第一个产儿,这足见金星公司态度的严正,而站在艺术的立场上,贡献一种时代所需要的东西。在孤岛淫靡的氛围中,《李香君》好比是一盏黑夜中的明灯。它告诉我们国可以破,家可以亡,但人心不可以死,灵魂不可以出卖。"[208]总之,强调电影的民族立场,希望在历史影片中赋予古人及其历史事迹以新的生命,成为整个"孤岛"电影理论与批评--以贯之的追求。

"孤岛"电影理论,既有抗战时期抗战电影理论爱国进步的共同特点;又有与其社会背景和创作实践相结合的个性特征。当然,由于各种原因,对电影界民族立场的强调,大多仍然停留在简单的呼吁层面;尽管已经禀赋某种民族文化批判的新鲜色彩,但它仍然没有达到相应的广度和深度。值得欣喜的是,对历史影片创作原则的探讨,由于与对民族立场的强

调联系起来，便拥有了某种突破性的进展，大大丰富了中国电影理论的内涵。总之，“孤岛”的电影理论，为抗战电影理论及中国电影理论，作出了较大的贡献。

第三节 “孤岛”的爱国电影创作

在“孤岛”商业电影大潮中，有一个值得重视的历史现象：即具有爱国思想和民族忧患意识影片的出现。不论其形态如何，是“古装”还是“时装”，这些作品的主导内涵都是一致的：对处于战争中的民族命运和国家命运，保有一种深切的关怀；并且，对日本统治及其造成的黑暗现实，具有一种内在的反抗。这是一种具有时代精神的爱国电影，是抗日战争时期抗战电影的重要组成部分。在这些爱国电影创作中，欧阳予倩和阿英的历史题材影片，于伶和柯灵的现实题材影片，费穆的多向度选材影片，还有其他一些电影工作者创作的影片，都取得了特有的成就。

一 欧阳予倩和阿英等人的历史题材影片

（一）欧阳予倩的《木兰从军》

1939年2月，以“古装片”形态出现的影片《木兰从军》在上海开映，轰动影坛。这部影片，就是由欧阳予倩编剧、卜万苍导演的。

《木兰从军》根据古代民歌《木兰诗》和明清两代一些笔记中有关花木兰的传说改编。影片叙述的是这样一个家喻户晓的故事：女主人公木兰（陈云裳饰），自幼随父学得一身武艺，由于番邦犯境，她替父从军，抵抗外侮。在军中，她没有被同伴认出破绽，反因武艺超群而赢得了大家的尊敬。木兰还在同伍中，结交了刘元度（梅熹饰），两人并肩作战，立下了不少

战功。不久,木兰以战功升为元帅,虽与刘元度相爱,但因戎马倥偬,只好把这种爱情一直蕴藏在心底。如此苦战12载,终于打败了敌人。最后,木兰恢复女儿本身,与刘元度结成美满婚姻。

欧阳予倩编剧的影片《木兰从军》,它的最大特点,是作者赋予了这一古装题材以全新的时代涵义。花木兰在边关危急时刻挺身而出的深明大义和"扫灭狼烟"的抗敌气概,寄寓了作者抗击日本帝国主义侵略的意图和愿望;此外,作者还在剧中的许多细节和人物身上,针对现实时局,予以辛辣的讽刺。例如:当木兰女扮男装,奔赴边关抗敌,同行中人,见木兰娇美如花,便调笑相欺,木兰还言道:"如今边关紧急,大家前去投军,无非是为国效劳,决没有自己人还欺负自己人的道理……"——对国民党当局"豆萁相煎"政策的影射用意是不言自明的。还例如:边军军师接受了敌人贿赂,里通外国,诬陷忠良,保举诈降番将,一味求和,迷惑主帅,并妄图里应外合,献出边关——对引狼入室,出卖民族利益的汉奸也进行了挞伐。另外,还有对统治当局的昏庸无能,以危为安,不听忠告,铸成民族灾难状况的微词:边军元帅轻信内奸的降将谗言,对番军即将大举进犯的危急形势一无所知,对木兰据实陈述的军情、谏言拒而不听,甚至在木兰、元度二人冒死探得确实军情后,仍不相信,以致奸、敌内外勾结,大破城池。《木兰从军》就是这样,有意识地从现实角度出发,把握历史题材,在古人身上灌注可配合大时代的新生命,使人们在木兰及其周围人物身上,隐隐约约地感受到抗日战争的现实图景。

影片编导没有把花木兰写成一个"反封建的女性",而是"着重写她的英勇和智慧"。[209]在作者的笔下,花木兰被塑造成一个既忠心报国,又有勇有谋的巾帼英雄。更可贵的是,作者敏锐的抓住了木兰从军需女扮男装这一"戏眼",紧扣住由

此必然产生的名与实、貌与质、娇弱与勇力诸矛盾来添枝加叶，以刻画人物及心理，使这一传奇性情节和人物获得了真实可感的艺术生命。如剧中表现苦改噪音、从军途中住宿不肯当众洗尘和与同伴共宿的场面细节以及从军后化妆侦察、月夜抒情，荣归后重理红妆、惊讶众人等一系列的描写，都是置根于“女扮男装”这一“戏眼”的。这样，剧本就从各个侧面颇有情趣并恰到好处地刻画了木兰的独特性格和复杂心理。

电影剧本《木兰从军》还在抒情性与戏剧性、正剧内容与喜剧情趣相融合方面，具有自身的特点。第八场的前半部分，作者安排了木兰和元度与番兵鏖战及庆祝凯旋的场面，接着描写木兰和元度月夜歌舞互诉心声的场景，一刚一柔，形成对比。在人物台词的处理上，轻喜剧色彩更是贯穿全剧。影片开头，老赵、老张和老李三猎人联合起来戏弄木兰，他们的台词念起来非常“押韵”，颇类中国戏曲中的道白。十九个镜头中，惯于随声附合的老李，将口头禅“可不是吗?”重复了五次，既达到了幽默风趣的喜剧效果，又准确地刻画了人物性格。

剧本《木兰从军》的成功，还与它在电影化方面的努力联系在一起。在剧本中，欧阳予倩不仅标出了场次和镜号，而且提示了每一个镜头的镜位和景别。同时，作者的思维方式也基本上是视觉化的。第一场的第1～9个镜头，交代木兰的出场，便运用了“远→全→近→特→近→全→远”等几种景别，从一个渐进的前进式句子推到了一个渐进的后退式句子，既显得朴实、自然、清晰流畅，又可看出作者对电影拍摄规律的了解，绝非停留在一般的感性认识上。

《木兰从军》是欧阳予倩惟一一部历史题材的电影剧作，在他所有戏剧和电影作品里所描写的妇女形象系列中，花木兰也是惟一一个抗敌御侮、智勇双全并能主宰自己命运的英雄形象。这种理想化色彩浓厚的英雄形象，在租界区电影创

作中并不多见。在导演卜万苍的合作下,影片《木兰从军》获得了巨大的成功,并直接促进了"孤岛"爱国历史题材故事片的创作。欧阳予倩的爱国电影创作,为"孤岛"电影的正常发展,做出了不可磨灭的贡献。

(二)阿英的《葛嫩娘》、《红线盗盒》等作品

与欧阳予倩一样,力图以历史题材的电影剧作达到借古喻今效果的电影剧作家,还有阿英。

上海失陷后,阿英一直坚守在"孤岛",从事爱国进步文艺工作。这一时期,他主编了《救亡时报》,开办了"风雨书屋",并出版了《文献》和《风雨丛书》,团结了一批淹留在"孤岛"的进步文艺工作者。除此之外,他还创作了十多个话剧剧本和电影剧本,其中,电影剧本有《葛嫩娘》、《红线盗盒》、《洪宣娇》、《复活》等,除《复活》外,都是选取了历史题材。与欧阳予倩不一样的是,"孤岛"时期是阿英的电影剧本创作最丰盛的时期。

1939年初,阿英开始正式动笔写作历史剧《碧血花》。这部取材于明末江南秦淮名妓葛嫩,在清兵大举南下之际,脱离青楼、投戎抗清、兵败被俘、宁死不屈事迹写就的话剧剧本,于1939年10月公演,受到"孤岛"观众的热烈欢迎,"几乎打破了历来的话剧上演记录",并成为"1939年上海最轰动的戏"。[210]复演期间,阿英与周贻白合作,以魏如晦的笔名将话剧改编为电影剧本,更名《葛嫩娘》,由陈翼青任导演,搬上银幕。与《木兰从军》一样,影片《葛嫩娘》也在"孤岛"影坛创造了票房佳绩:连映十八天,成为1940年上半年度十部最卖座影片之一。

电影剧本《葛嫩娘》最显著的特征,也在于它是"有所为而作"。[211]也就是说,作者希望以历史的经验教训,为抗战现实

提供鉴戒。为此，作品用三对人物，分别代表战争中的三种倾向：葛嫩与孙克咸代表抗清派；余怀与李十娘代表清谈派；王微波与蔡如蘅代表投降派。以三对人物的矛盾冲突、命运变化为剧情主线，展示出“抗清复明”运动的基本轮廓，并从中喻示现实意旨。与欧阳予倩的《木兰从军》等借助历史传说或古代民间故事敷衍成篇的历史题材电影剧作不同的是：阿英的电影剧作，较为准确地反映了特定历史时代、社会和特定事件的实际情况与独特气氛。当时的一些评论也认为，该剧“相当地传达了彼时士大夫的生活习惯和社会情形，而在各个人物的道白里，又复传达了明末的‘反清复明’运动的实际”，剧作“具有艺术价值与政治价值最大量的融合与统一的实质”，是彼时上海“最现实主义的成功的作品”。[212]确实，这种既忠实于历史本来面目，又紧密结合社会现实的剧作风格，是阿英历史剧创作的一贯特点，也是“孤岛”历史题材电影剧作值得关注的重要形态。

电影剧本《葛嫩娘》也特别注重塑造人物形象。如葛嫩的稳重刚强、李十娘的淡泊清逸、王微波的贪图荣华以及孙克咸的忠义、余怀的穿欲、蔡如蘅的无耻、郑芝龙的迟钝昏聩、郑成功的少壮忠勇，等等，不同性格的人物交织在一起，使剧本中的人物形象多姿多彩，也使矛盾冲突尖锐激烈。在这些人物形象中，作者还着重刻画了葛嫩的形象，把她始终置于戏剧冲突的中心，突出了她忠贞的品格和不可屈侮的民族气节。剧本一开始，作者就设定了这样一种戏剧情境：南京将陷，清军攻城，名士孙克咸因倾恋嫩娘，难下投奔抗清义军的决心。为了促其前行，嫩娘先欲以自刎断其恋情，后又慨然与之同行，共赴福建抗清。嫩娘所面临的第二次重大危机是克咸兵败，退入深山之后。此时清兵一面调集重兵合围，一面又遣降臣蔡如蘅说降。嫩娘、克咸虽深知局势险恶，但还是拒绝了蔡如

蘅的利诱、威胁,宁可打到不剩一兵一卒。最为强烈的闪烁着嫩娘思想性格光彩的,是她在生死关头的最后一搏。嫩娘、克咸兵败被俘,押解南京。清军将领博洛见嫩娘美艳,欲以富贵荣华诱之,而她作出了宁为玉碎,不为瓦全的正义选择:咬断舌尖,将鲜血喷向博洛。尽管今天看来,剧作中人物有些类型化,葛嫩的性格也缺乏一些行动和心理的依据,但这一具有悲壮色彩的艺术形象,由于寄寓了当时"孤岛"观众的特定情绪,通过完成后的影片,也和具有一定喜剧色彩的花木兰形象一样,深受观众喜爱。

继《葛嫩娘》之后,1941 年,阿英又根据自己的话剧《洪宣娇》改编为同名电影剧本,完成影片由费穆导演。洪宣娇是太平天国农民起义的女英雄。影片在张扬洪宣娇英雄性格和行为的同时,还有意揭示出太平天国"反清"斗争最终导致失败是由于领导集团的内讧、腐化以及经济制度的长期不能确立等原因,由此看来,电影剧本同样蕴蓄着反思历史教训的深厚意味。

"孤岛"时期,阿英还创作了电影剧本《红线盗盒》。该剧本取材于唐传奇《红线》,写唐代的魏博节度使田承嗣与潞州节度使薛嵩两个藩镇之间的矛盾斗争。完成影片由李萍倩导演。剧本中,田承嗣飞扬跋扈、骄横凶残,是一个叛逆朝廷、妄图吞并邻镇的反面人物;薛嵩则拥护皇室,思守封疆以报国恩。作者着重刻画了薛嵩的侍婢红线,她有着超人的力量:她以神术潜入戒备森严的田府,巧妙地从田承嗣枕旁取回其供神金盒;并在"两地保其城池,万人全其性命,使乱臣知惧,烈士安谋"之后,功成身退。剧本具有一定的平民意识和爱国思想。当时有评论指出:"编作者确是剪去神奇的色彩,而加浓了现实的成分,使她成为一个爱护邦家的奋斗女郎。"[213]

欧阳予倩和阿英在"孤岛"时期的历史题材电影创作,代

表了“孤岛”时期以“古装片”姿态出现的爱国电影的主要成就。

二　于伶和柯灵等人的现实题材影片

于伶和柯灵都是我国著名的电影评论和剧作家。八·一三上海失守后，他们坚守“孤岛”，开展爱国进步文化运动，并以优秀的现实题材电影剧作推动了“孤岛”爱国电影的发展。

（一）于伶的《花溅泪》

上海沦陷后，于伶留在“孤岛”坚持工作，团结了一大批爱国进步戏剧与电影人才。1939 年，他的话剧《女子公寓》由艺华影业公司搬上银幕，由陈铿然编导；1941 年，他将根据自己的戏剧作品改编的电影剧本《花溅泪》，供给金星影业公司；此时，在香港，他的剧本《夜上海》还被大观影片公司改编拍摄成粤语片。

“孤岛”时期，继历史题材影片之后兴起的，是直接表现“孤岛”众生相的现实题材影片（当时又被称为“孤岛现实剧”）。这些“孤岛现实剧”，从诸多侧面描绘了“孤岛”社会的复杂情景：有的揭露种种丑恶的现象和人物；有的展示平民生活的艰难困苦；有的表现地下抗日工作者和爱国群众的斗争，有的则再现严肃与无耻、正直与邪恶的较量和斗争以及爱国与卖国行为之间的抉择，等等。坚持民族精神和爱国立场，是这些剧作的共同特点。于伶就是“孤岛”现实题材创作中的代表作家之一。

于伶在“孤岛”时期的现实题材剧作，大多从妇女问题出发，表达了对妇女如何摆脱堕落、争取进步以获得自立、自强、自尊地位的强烈关注。他的话剧《女子公寓》就是通过对几位同居一寓而又生活境遇不同的上海妇女的描绘，表现了进步

与堕落两种不同生活追求的对立。当然,于伶在"孤岛"时期最有代表性的电影剧作,还是《花溅泪》。

《花溅泪》以八·一三前夜的上海为背景,描写了一群舞女的悲惨生活以及她们在炮火下的觉醒过程。影片的女主人公米米(胡枫饰),是一个家贫父丧、沦落舞池的少女。一天,大学生金石音(徐风饰)仗义解救了遭到洋行买办常海才(龚稼农饰)暗中贿通的流氓老匡当众侮辱的米米,两人相识。米米的三位同事,一个是丁香(夏霞饰),她比较有头脑,经常帮助和劝慰米米;另一个是曼丽,她自甘堕落;而顾小妹则因年幼无知,正受着洋场阔少小陈的欺骗。由于彼此接触,金石音和米米之间,渐渐产生了爱情,但几经曲折,米米还是不得已嫁给了常海才。金石音失恋后,参加了军队。常海才则对米米日久生厌,企图抛弃和杀害她。但米米被人所救。影片最后,顾小妹因发现小陈始终在欺骗自己,经受不住这个打击,终于变疯;米米、丁香则在觉悟后,走上了服务国家的光明道路。

由张石川导演的这部影片,是在日寇和租界当局重重迫害下拍摄出来的。舞台剧中原已薄弱的抗日线索,在影片里更是变得无有踪迹了。在舞台剧中,八·一三前后的时代背景,金石音的参加抗日军队,都是交代得比较清楚的,而在影片里,则模糊不清;原舞台剧的结尾,是八·一三战争爆发,米米、丁香参加了战地救护队,并与金石音在炮火中重逢,而在影片里,却变成了"担负起服务国家的责任"。但尽管这样,搬上银幕的《花溅泪》仍然是有现实意义的,它较好地暴露了当时上海洋场社会的黑暗,写出了舞女的不幸遭遇和悲惨生活,同时,通过金石音、丁香、米米的觉醒,或明或暗地传达出了一些作者忧国忧民、抵抗侵略的爱国思想。由影片的片名,人们也可以联想到杜甫的著名诗句"国破山河在,城春草木深",进而触发诅咒战乱的爱国忧思。尤其影片的插曲《舞女曲》:

"……听呀！舞厅外：凄惨的哭声，兴奋的呼声。看呀！舞厅外：天大的不幸，生死的斗争。这样烽火纵横，这样满天风云，我们还能漠不关心，我们还能醉死梦生？"—— 更能激起观众的一种关心国事、抵御侵略的壮烈情怀。

（二）柯灵的《乱世风光》

柯灵的《乱世风光》，也是现实题材爱国电影的代表作品。

抗日战争全面爆发，柯灵也留在"孤岛"参加进步文化活动，他编辑了《文汇报》、《大美报》和《正言报》的副刊，并撰写杂文，痛斥敌伪。1938 年冬，他创作了第一个电影剧本《武则天》。该剧本于 1939 年由新华影业公司搬上银幕，方沛霖导演。1940 年，柯灵写成第二个电影文学剧本《乱世风光》。不久，他又把师陀的小说《无望村的馆主》改编成电影剧本《末路王孙》。相较而言，《乱世风光》是柯灵这一时期最优秀的电影剧作。

《乱世风光》于 1941 年由金星公司拍成影片，吴仞之导演。电影剧本描写抗战爆发后，孙伯修（石挥饰）的一家在战乱中失散了，妻子凌翠岚（于素莲饰）和女儿小翠（英子饰）逃到了上海，投亲不遇，寻访伯修又杳无消息，只好暂时寄寓下来。而孙伯修则在流亡途中结识了一个单身逃难的贵妇人叶菲菲（端木兰心饰），也一同辗转来到了上海，并同居。接着，剧本对照地描写了孙伯修和翠岚在"孤岛"安顿下来后两种截然不同的遭遇：孙伯修靠了叶菲菲的财富，一帆风顺，做了乐丰银行的经理；而翠岚母女，则过着流寓的寂寞岁月。小翠入校求学，颇得校长怜爱，并与同学、校长的儿子陈华（史原饰）感情很好，但是一年半后，翠岚终因生活困难而陷于绝境，在同住的舞女柳如眉（陈璐饰）怂恿下，不得已瞒了小翠去同乐丰银行副经理钱士杰（韩非饰）"交际"。由于钱士杰的关系，

孙伯修和翠岚意外地会面了。境遇天壤,夫妻恍如路人;小翠觑破了母亲的"交际"生活,忍受不住,决定离别母亲,随校长和同学们远赴内地。影片最后,翠岚在空虚绝望下投江自杀;孙伯修因投机失败,又因叶菲菲求欢于钱士杰,而精神失常;小翠这时正在《青年进行曲》雄壮的歌声中踏上光明的前途。

电影剧本《乱世风光》通过战乱逃难中失散的一个家庭的变迁,生动地揭示了当时"孤岛"社会生活的两个方面:发国难财的奸商在交易所里兴风作浪,在豪华的酒楼里大摆筵席,在旅馆、舞场、赌窟里过着荒淫无耻的生活;而在物价高涨下呻吟的贫苦市民,却受着二房东的盘剥,在街头冒着雨排队买米,为生活含泪供人玩乐。作者以敏锐的观察力,相当深刻地揭露了"孤岛"这两种天壤之别的生活,对"孤岛"现实进行了冷静的思考和理性的批判。

《乱世风光》的成功之处还在于:它比较生动地刻画了孙伯修这个"随着乱世风涛打滚",由惶惑到逐渐堕落以至陷入不能自拔的痛苦的人物形象。作者通过特定环境中的人物性格及其细腻的心理描写,相当深刻地展示了主人公的内心痛楚和灵魂挣扎,在性格悲剧中突现出时代的悲剧感。影片开始,孙伯修面对被毁的家园,痛苦怅惘而又无可奈何;来到上海后,起初在旅馆和舞场,他很不适应地"呆立"或"悄然独坐",每当狂欢后的倦怠和沉醉后的清醒时,他都要想起失散了的家人;没多久,他便进入交易所,得心应手地在股票和女人之间游弋,并感叹:"这种时代也真叫没有办法!穷人难,有钱的也不容易。赚一点钱,人人骂奸商,发国难财。可是乱糟糟的世界,满处都在打仗,今天不知明天事,不找点钱图个眼前快活,又怎么样!做救国救民倒挽狂澜的大事业,唉,我们力量太小,没办法!"—— 这真是"孤岛"上那些醉生梦死的人的生动写照。最后,孙伯修炒股失利,妻子自杀,女儿出走,世

态的炎凉使他的神经濒于崩溃，他跌跌绊绊地跑进赌场和舞厅，进行变态的豪赌和狂欢，在晨曦初上的背景里，站在旅馆高高的屋顶上发出令人毛骨悚然的大笑，并从口袋里掏出钞票凭空抛撒，继而热泪滂沱。孙伯修的形象塑造，达到了抗战时期中国电影创作中少有的深度，是一个难得的艺术典型。

《乱世风光》构思巧妙，结构严谨，叙事曲折而又富于悬念。剧本全篇采用对比的艺术手法，交替叙述孙伯修等奸商贪婪地聚敛资财和纸醉金迷及凌翠岚、孙小翠等穷人在贫困生活中挣扎和对光明前途的追求，两条线索始终交替发展；只到翠岚巧遇伯修，双方心灵均受重大打击的场面才又交并在一起，剧情也由此进入高潮。剧本的节奏感，也把握得较好。戏的前半部，对"孤岛"社会贫富两种生活进行了有条不紊、充分详实的对比，在高潮来临之前，作者加快对比的节奏，先是市场交易所的一连串短镜头：经纪人的紧张神情；拍板者报告行情的神情；胜利者汗流满面、欣喜若狂的神情；失败者面无人色，突然昏倒，及拍板者猛然拍板，板落时雷似的巨响。然后切入市场上迅速变换的一个接一个的短镜头：一家布店，店员挂出招牌：本店布匹，照码加二；一家米店，贴出通告：米粮告罄，暂时停售；一家烟纸店，贴出告白：本店各物，一律涨价三成；一家理发铺的订正价目表：理发每位加价五角——应该说，如此巧妙的构思和严谨的结构，在战时中国电影中也是少见的。

电影剧本既写得完整、有深度，又很电影化，虽然人物对白还有一些话剧痕迹。剧本描写："序景"开始，景渐显：熊熊的劫火，燃烧着的片名：《乱世风光》。画外一个苍老的声音："这是一支乱世的插曲，一个平凡的故事。"片头翻转，火焰不见了，出现在画面上的是一张"合家欢"：孙伯修在一边，翠岚和她的爱女小翠在另一边。小翠抱着她的爱犬小白。画外苍

老的声音继续着:"这是一张'合家欢',是江南千百万人家里面的一家。在兵荒马乱之中,一家人分散了!"一个轰雷似地巨响,一把利斧劈下来,"合家欢"骤然分裂为二。画中人突然活动:孙伯修仓皇东走;翠岚拉着小翠慌忙西去。这一"序景"不仅设计了景的显隐、画外音、音响和特技,而且有意识地开掘了影像结构的隐喻性内涵。翠岚和小翠母女在上海艰难度日,抽屉里只剩几角钱,翠岚拿戒指让张妈去当掉,被小翠发现,母女凄然。这时剧作者提示:镜头摇到书架上,叠化:书架上又多了许多陈华送给小翠的赠品。小翠的手换上一九四〇年的新日历,日历落叶似地飘然飞去。又一个叠化:首饰匣里的首饰一件一件地飞去。整部作品多次提示采用这种叠化,以电影特有的艺术手段,突出了时间和空间的流逝感。《乱世风光》的电影剧本是一部将文学性和电影特性结合得比较完美的范例。

《乱世风光》通过一个家庭的变迁喻示整个社会和时代的变化,这是一个很有见地的视角;也以电影化的手法、丰富和发展了电影剧作。这一切,对于抗日战争时期的中国电影来说,都是十分难得的贡献。并且,它的故事情节和叙事技巧,也给战后电影剧作如《一江春水向东流》带来了直接的启发。

三　费穆的多向度选材影片及其编导艺术

费穆具有强烈的爱国主义思想。抗战爆发不久,他便为上海的震华电影社编导了一部将战时新闻素材和抗日故事片断糅合在一起的影片《北战场精忠录》。上海沦为"孤岛"后,他创办民华影业公司,编导和出品了历史题材影片《孔夫子》;稍后,又与德国犹太人J.弗兰克合作,由费穆编剧、J.弗兰克导演了现实题材影片《世界儿女》;编导了戏曲集锦片《古中国

之歌》;并为华年影片公司导演了由阿英编剧的影片《洪宣娇》。多向度选材,是费穆这一时期电影创作的显著特点。

这些影片中,最能代表费穆爱国思想和艺术风格的影片是他自编自导的《孔夫子》。

《孔夫子》创作于1940年古装片风行的时候,但费穆并没有把这部影片拍成古装片,而是把它作为一部历史传记片来处理。正如费穆自己所说的:"本片所有的叙述,不过是历史剧式的叙述。请观众不要当正史看,因为离开正确的史实还远;但也不能完全当作一出戏看。"[214]

影片以时代背景为经,以孔子的言行为纬,表现了孔子的一生。其史料来源,主要是《史记》中的《孔子世家》,也吸收了其他一些有关材料,并加以艺术虚构而成。影片着重突出了孔子的人格精神、治世理想和立身之道。故事从齐景公伐鲁开始,以孔子及其弟子与少正卯、阳货的斗争为剧情发展的主要线索,描写了孔子在杏坛讲学,用"诚意,正心,修身,齐家,治国,平天下"的道理教育他的弟子们;又用"欹器"说明"中庸"的道理。接下描写孔子见到鲁定公,向他陈说自己的"天下为公"的政见。以后是他辞鲁相、周游列国的事迹。他向卫灵公游说:"立国之道,总以仁义为本。"后经陈蔡,至楚国,又回卫国,以后又返鲁,作《春秋》。影片的结尾,是孔子又在杏坛为子思讲学。他临死之前,对子贡、子思说:"这混乱的天下,全仗你们来收拾了。"当孔子讲到:"只要正气常存,这天下……"之后,接着是季氏家中"八佾舞于庭"的画面:六十四个舞者正在排着"天下太平",当排了三个字之后,那个"平"字怎么也排不出来了。

影片中,费穆通过人物对话,强调:"选贤任能,讲信修睦","老有所终,壮有所用,幼有所长"的社会理想;"国家兴亡,匹夫有责"的爱国精神;"己所不欲,勿施于人"的待人原

则;"应当杀身以成仁,不能求生以害仁"的立身标准。由此可见,影片所凝聚的主要是编导者费穆所理解的历史记载和《论语》中的孔子精神;但也不难感到,费穆在孔子身上,也倾注了自己对于国家时局的认真思考,寄寓了自己忧国忧民的爱国情怀和仁义平等博爱的人生理想。影片拍摄得严肃认真,无"古装片"常见的虚假和妄为之弊。历史传记片很难艺术化,尤其是孔子,但在费穆的编导下,仍然取得了较高的艺术成就。有的评论说:"孔夫子的一生事业,虽然艰苦卓绝,伟大崇高,可是对于戏剧性却不多的。""但是看了费穆先生编导的这部《孔》之后,觉得以前的怀疑全打破了;真佩服他能将许多庞杂的故事,用聪明清晰的手法,处理得有条不紊。既不觉得牵强,又不觉得沉闷,只觉得全剧空气庄严肃穆。"[215]

由于费穆的努力,《孔夫子》不仅以严肃的思想内容和特有的艺术风格基本结束了"孤岛"古装片潮流的历史,而且在中国历史传记片创作中占据着领先地位。

《孔夫子》之后,费穆与德国犹太人弗兰克夫妇(Julius J. Fleck, Loiuise Fleck)联合创作了一部影片《世界儿女》。这是一部现实题材的影片。在艺术上,这部影片虽然不像《孔夫子》那样成功;J. 弗兰克的导演功力也显得平平,但仍不失为一部拍得严肃认真而又有一定社会现实意义的好影片。影片描写了"孤岛"两对青年男女经过抉择走向抗战前线的故事:寓居上海的李老先生,曾经参加北伐军,后因病辞去军职。抗战爆发,其子国新继承父志,投笔从戎,不幸负伤。经李老先生的义子、医生陈时中悉心治疗,不久伤愈。为庆贺国新康复,时中邀请国新和护士朱清华同去舞场欢度新年。在舞场,清华遇幼时同学阿莲,阿莲因养父逼迫,沦为舞女。时国新和时中也认出阿莲原是他们小时候的邻家女。不久,阿莲因不堪养父虐待,逃至清华家避居。经李老先生出资调停,阿莲遂

与养父断绝关系，而随清华学医。国新和时中两人均对阿莲萌发爱意，但国新志在沙场，强自克制，反而替时中向阿莲提婚，而阿莲却又向国新表达爱慕之情。国新矢志不移，不辞而别，投身战火。久则音讯杳然。阿莲因思念国新心力交瘁而病倒。幸有时中悉心医治，得以康复。于是阿莲对时中也产生了感情。在时中和阿莲订婚之日，国新因再度负伤住院，告假回家省亲，突然归来。此时，父亲已经病故，又看到阿莲与时中已有婚约，便准备重返前线。清华愿随国新同去战区工作，时中与阿莲也有同样意向。于是两对青年男女，踏上迢迢征途。

该片编导顾问司马英才曾说："摄制《世界儿女》的小小组织，以我个人的立场来说，虽仅能为那些工作者摇旗呐喊一番，也是觉得光荣的。这个组织曾因出资人的不同而换过几次公司名字，但它的愿望与所谓艺术良心则是一贯的。"[216]费穆和J.弗兰克夫妇把解救中国民族危亡、争取抗战胜利的希望寄寓在青年身上，其用意是好的。对于影片中两对青年男女爱情关系的描写也比较真实可信，尤其是对国新的立志抗战的描写，更具有着一种向上的人生的勇气。在"孤岛"的险恶环境下，能拍出这样一部较为直接描写抗战的影片，应该说是十分不易的。

与《世界儿女》不同，《古中国之歌》是一部戏曲集锦片。由京剧《水淹七军》、《朱仙镇》、《王宝钏》三个戏的片断组成，包括《彩楼配》、《三击掌》、《投军别窑》、《探寒窑》、《武家坡回窑团圆》五个折子戏以及西凉发兵、中原出师、会战等武打和合唱场面。全片主要采用歌乐化形式演出，序幕有跳加官。在拍摄过程中，费穆针对京剧音乐太单纯，而电影布景过于真实反而失却京剧原味的特点，决定不用实景，并采用中国化图案的衬景来代替布景。[217]可以看出，费穆已经在努力探求中

国戏曲电影的创作规律。在《中国旧剧的电影化问题》一文中,费穆把"中国剧"与"中国画"相提并论,认为"中国剧""犹之乎中国画","迁想妙得,旨微于言象之外"。费穆认为"拍京戏时,导演人心中常存一种是作中国画的创作心情"非常必要,而又认为"这是最难的一点"。[218]显然,从拍摄《古中国之歌》开始,费穆走上了一条在牢牢把握中国戏剧内在神韵的基础上,既不拘泥于戏曲程式,又能充分发挥电影艺术特长的戏曲电影道路,并力图把他的这种经验融合于故事片创作中,从而形成自己影片的十分独特的民族风格。

四 "孤岛"其他电影人的成就

(一)张石川

"孤岛"时期,张石川一共导演或编导了近三十部影片,成为这一时期创作影片最多的导演。他的影片几乎包括各种题材和各种类型,其中,有古装片《杨乃武》、《董小宛》、《孟丽君》、《风流天子》、《西厢记》、《李三娘》、《乱世英雄》、《三笑》、《梅妃》;有言情片《夜深沉》、《恼人春色》、《金粉世家》、《秦淮世家》、《血泪鸳鸯》、《解语花》;有恐怖片《艳尸》;有喜剧片《李阿毛与唐小姐》;有社会片《花溅泪》、《歌儿救母记》、《桃色新闻》、《夫妇之道》、《故城风云》;有武侠片《小侠女》以及《红花瓶》、《风流冤魂》、《七重天》、《红杏出墙记》等影片。这些作品中,有一些分别与郑小秋、龚稼农、周起联合导演。

一般而言,张石川在"孤岛"时期的创作还是有意义的。尤其他与郑小秋合导、由于伶编剧的影片《花溅泪》,比较成功地体现了编剧意图。他的创作,仍然保持了他自己一贯的导演风格,虽不免有守旧之嫌,但也拍得相当熟练;在他拍摄的大量影片里,从编剧、摄影师、化装、布景到演员,都得到了艺术上和技术上的磨炼。在这方面,古装片《西厢记》堪称代表。

《西厢记》由范烟桥根据王实甫杂剧改编。尽管这是一部在“古装片”热潮中拍摄的影片，但它的制作态度还是相对严谨的。张石川与剧组人员一起，对服装、道具以至女主角的发髻和首饰等，都进行了较为缜密的、“郑重其事”的研究，[219]在这一点上，便与“孤岛”大量粗制滥造作品不同。同时，张石川还创造性地在影片中安排了许多插曲，作为发展剧情的必要手段，在张石川的指导下，周璇扮演的红娘，不仅达到了较高的表演水平，而且也给人留下了很深的印象。

尤其，这一时期，张石川还继续保有从影以来领中国电影进步向上之风尚的心态，来从事新的电影创作。在谈到导演《秦淮世家》的动机时，他曾说，他想以这部影片拍摄来“帮助制作方针拓展正确路向”，[220]同时他也感到了没有能够超越自己的莫大遗憾。所以他明白地指出：“新兴的电影将是新人的世界，旧的艺友只有急起直追，不然，时代的风沙会把我们吹落在后面的”。[221]—— 表达了他渴望自己再有新的突破的心愿。

(二)吴村

与张石川等大多数电影人不同的是，吴村一生创作的辉煌时期，是在“孤岛”短短的几年里。也就是说，“孤岛”成就了吴村，吴村也把自己最优秀的作品留在了“孤岛”。

从1938年开始，吴村便在新华、国华和国泰等影片公司，编导或导演了一系列故事影片，如《恐怖之夜》、《武松与潘金莲》、《桃色新闻》、《孟姜女》、《歌声泪痕》、《新地狱》、《王宝钏》、《黑天堂》、《苏三艳史》、《天涯歌女》、《李香君》和《孤岛春秋》、《血债》等作品，其中，有一些作品引起了较大的社会反响和较高的舆论评价。有人在一篇文章中对他的“作风”进行了分析，认为：“导演吴村是以轻松的手法，发挥人生的批评，成

为他的一贯作风。所以他所编导的电影,多数是'酸辣烫'的滋味,'有刺的玫瑰'的丰姿。战后,他正视着孤岛的各个'阴暗面',作有力的讽刺……"[222]联系他在"孤岛"时期的创作,此论应该说是颇有见地的。

《孤岛春秋》是吴村编导的一部较为成功的作品。影片开端,写一位龚医生在菜场上买菜,菜却被人偷走,他便因懊恼和重重心事闯进了一个客堂楼。夫人闻讯,吃醋不已,两人争吵的声音惊起了丁氏三姐妹的好梦。故事主体便是讲述丁氏三姐妹与她们的三个男友之间的遭遇:他们在上海孤岛,充分体验到了生活的艰难与人生的幻灭。最后,龚医生热心地给他们疗伤,康复后,他们一一奔赴了自由区。出发之日,龚医生又提着竹篮买菜,与年轻人打完招呼后,龚医生发现,菜篮里的菜再一次被人偷走了。—— 故事本身不仅充满戏剧性,而且颇有象征意味。更属难得的是:吴村在影片里采用了全本"平剧"《明末遗恨》作为穿插,这样,《明末遗恨》也成为影片的有机组成部分和"意识上的控制枢纽",[223]使影片禀赋了一种独特的讽刺和隐喻双重功能。在"孤岛"电影创作中,如此精心安排的艺术结构并不多见。

(三)卜万苍

"孤岛"时期,卜万苍编导了《乞丐千金》、《貂蝉》、《情天血泪》、《碧玉簪》四部影片;导演了《木兰从军》、《西施》、《苏武牧羊》、《秦良玉》、《潇湘夜雨》、《宁武关》、《相思寨》、《野蔷薇》、《标准夫人》、《重见光明》等十几部影片。总的来看,这些作品题材驳杂、类型多样,既有迎合商业趣味的俗品,又有宣扬抗敌爱国的佳构。尤其《貂蝉》和《木兰从军》两片,在当时获得了很高的声誉和轰动的效应,成为"孤岛"电影的代表性作品。

《貂蝉》是卜万苍在"孤岛"影业从"八·一三"战火中恢复

制片后拍摄的较早一部影片，带有明显的为电影票房投石问路的性质。也正因为这样，作品题材的选择，主要依赖其本身所蕴涵的“生意眼”（市场卖点），还不具备后来爱国古装片以古鉴今的自觉动机；在对题材的处理方面，也更多地着眼于展示令人颇感神秘的宫闱艳史；顾兰君扮演的貂蝉，不时挤眉弄眼、卖弄风骚；还有生拼硬凑的大团圆结尾，这一切，都是为了投合一般观众惯常的庸俗欣赏趣味。尽管如此，影片中不时流露出来的“剪除国贼”思想，以及对董卓横行祸国罪行的直接描写，不管是出于有意还是无意，都暗合了人们内心深处对国贼的痛恨和对乱世的关切。也正因为这样，《貂蝉》在“孤岛”公映时，获得巨额票房，运到全国各地，也轰动一时，“卖座打破一切国产影片之纪录”。[224]《貂蝉》不仅使一直处于低迷的“孤岛”电影市场重新显现生机，而且促进了“孤岛”古装历史题材影片的盛行。

随后，卜万苍导演了堪称“孤岛”爱国古装影片代表作的《木兰从军》。在导演时，他不仅从精神上保持了欧阳予倩原来剧本的特点，而且进一步发挥了剧本中“反抗侵略、获得胜利”的“用意”[225]，还尽量在影片的整体节奏和情调方面赋予了自己独特的艺术个性。当时的评论，在充分赞扬编剧成就的同时，也肯定了卜万苍的导演成绩。[226]更为难能可贵的是，通过《貂蝉》尤其《木兰从军》的拍摄，卜万苍开始形成一种拍摄“中国型电影”的想法。[227]尽管由于各种原因，卜万苍提出的“中国型电影”，在理论上和创作上并没有得到真正的重视，但这个“想法”本身，应该说还是颇有见地的。

（四）吴永刚

“孤岛”时期，吴永刚编导的作品有《黄海大盗》、《胭脂泪》、《离恨天》、《潘金莲》、《无敌武术团》、《林冲雪夜歼仇记》、

《岳飞尽忠报国》、《花魁女》、《中国白雪公主》、《战地情花》、《铁窗红泪》、《摩登地狱》、《红粉金戈》等十几部。其中,《林冲雪夜歼仇记》和《红粉金戈》是两部最能代表他这一时期编导艺术成就的作品。

《林冲雪夜歼仇记》改编自古典名著《水浒传》有关回目,意图是"想把水浒传中的血淋淋的故事,写成活生生的教训"![228]在改编的时候,吴永刚对原著进行了一些"改头换面"的加工,突出了故事发生的外患内忧背景,着重描写了林冲受到自己正统思想束缚以及在危难环境中的各种困扰,突出反映他疾恶如仇的性格及由妥协到复仇的变化过程,并对陆谦之流的丑恶嘴脸进行了寓意深长的刻画。

《红粉金戈》(初名《离鸾曲》)取材于冯梦龙的小说《醒世恒言·白玉娘忍苦成夫》,其创作意图与《林冲雪夜歼仇记》一样,也在于"求此时此地之观众有所警惕! 有所借镜!"[229]鉴于此,吴永刚不仅改变了原小说的团圆结尾,而且将京剧《生死恨》中玉娘悲恸而绝的悲剧结局也摒弃不用,代之以夫妻话别、互勉报国的场景。—— 其劝时警世的用意是明显的。在导演过程中,吴永刚也"时时抓住正义的主题",[230]使影片始终充溢着高亢的爱国热诚和杀敌激情,成为"孤岛"电影中一部思想进步、技巧娴熟的优秀作品。

(五)马徐维邦

"孤岛"期间,马徐维邦编导了影片《古屋行尸记》、《冷月诗魂》、《麻疯女》、《刁刘氏》、《夜半歌声续集》、《现代青年》、《鸳鸯泪》。与以前一样,马徐维邦的创作,总的来看还是显得比较谨慎。他没有沾染"孤岛"大多数导演为了票房有时不得不粗制滥造的习气。这些作品表面上看来怪诞恐怖,实际上不仅有奖善惩恶、有裨于世道人心的内涵,而且还对"孤岛"现

实给予了严肃的关注。《夜半歌声续集》刚一拍竣，便有人如此评价这一部作品："马徐先生他虽受环境的胁迫，但是却敌不过他坚贞不拔的心情，雄浑的毅力，使他不离艺术的大道一步。挫折使他产生更大灌输意识的力量，与血泪交织成续集的不可磨灭的故事，他更渗入了理智与人性的原素，甜蜜的回忆，苍凉的结局，幽美的画面，壮烈的情调，是诗，是画，从简陋的器械里创造出划时代的作品。"[231]

不仅如此，在影像风格、镜头语言以及电影技巧等方面，马徐维邦也多有创造。他的这一批新的恐怖影片，电影手段更加丰富，并在感伤、哀戚的诗意中突现创作者的艺术个性，继《夜半歌声》后又为中国恐怖片的发展提供了新的经验，标志着中国的恐怖片已经逐渐走向了类型化的成熟境地。当时的影评，也赞扬他"于导演技巧上，自有其清丽细腻之独创风格"。[232]在中国类型影片的发展历史上，马徐维邦"孤岛"时期的恐怖片创作，确实功不可没。

(六)周贻白

"孤岛"时期，周贻白创作了数量相当多的电影剧本。在这些电影剧本中，既有取材于现实的作品如《潇湘秋雨》、《家》、《野蔷薇》、《新姊妹花》、《标准夫人》等；又有取材于历史的作品如《雁门关》、《秦良玉》、《梁红玉》、《苏武牧羊》、《李香君》等。其中，尤以《李香君》最为成功。

作为一个戏曲家和戏曲理论家，周贻白的历史题材电影剧作，大多与戏曲文学有密切的姻联。同时，他也希望自己的作品能打破"孤岛"人的"佳梦"，使"贤明之观众"警醒。[233]在根据孔尚任的戏曲《桃花扇》改编的电影剧本《李香君》中，周贻白不仅用曲折的故事和动人的情节敷衍成篇，而且陈义高尚，寄托遥深，拍成影片后，成为一部引起了影坛轰动的、雅俗

共赏的佳作。尤其在对李香君形象的刻画上,更见编剧功力。最后出现在银幕上的李香君,不仅有血有肉,而且骨气奇高,具有一种低徊欲绝、令人击节的丰姿。在感动于形象的悲剧命运中,观众也获得了反抗恶劣势力的巨大激励。无怪乎批评家把《李香君》比作在"孤岛淫靡的氛围"里的"一盏黑夜中的明灯"。[234]

周贻白"孤岛"时期的电影剧作,在一定程度上提高了中国电影剧作的艺术水平,为中国电影剧作的发展做出了贡献。

总之,以张石川、吴村、卜万苍、吴永刚、马徐维邦和周贻白等为代表的这一批"孤岛"电影人,在他们创作的大量电影作品中,既以自己特有的方式,将"孤岛"爱国电影的内核及精神吸收到自己参与的商业电影大潮中来,提高了"孤岛"商业电影的文化品位和艺术水平,也以充满智慧的手段,保全了"孤岛"抗战电影的流脉,使"孤岛"电影始终没有真正避开自己应负的历史使命。当然,这些电影人也不时地暴露出自己的弱点和困惑,应该说,这是在商业电影环境中成长起来的、又面临民族命运生死存亡之间重大选择的中国电影人所拥有的一种弱点和困惑,对此应该给予相应的理解和同情。实际上,在中国电影史上,他们不仅丰富了中国商业电影的类型,还在具体的创作中体现了中国电影的悲剧美学意蕴和讽喻艺术技巧,显示出中国电影人在"孤岛"特殊社会环境和激烈竞争的商业电影中的生存智慧,其历史地位是不容忽视的。

第四节　香港电影的独特景观

抗战时期,香港电影总是在进步的抗战电影与腐朽的商业电影中沉沉浮浮,呈现出一种独特的景观。

一　大地影片公司及其抗战电影拍摄

抗战时期的香港和上海"孤岛",就其社会性质而言,虽然同样属于殖民地性质,但在具体的生存环境上,毕竟有着许多的不同。"孤岛"处在日本侵略军的四面包围中,受到日本势力的强大压力和制约,中国爱国电影力量不可能以电影的形式正面表现抗日斗争,只能以曲折隐晦的方式抒写爱国情怀。但是,在香港,虽有港英当局的辖治,在太平洋战争之前,日本侵略者还无力所及。因此,随着大后方电影工作者去香港开展活动,香港电影的爱国进步力量也进一步壮大起来。

从1938年底开始,大后方抗战电影工作者开始准备扩大抗战电影的制作基地,香港成为首选。

首先,"中制"一面加强内地电影创作,一面在香港设立分厂,定名为大地影片公司,进行国语抗战电影的拍摄。大地影片公司由罗静予主持,并派出黎莉莉、吴蔚云、钱筱璋和凤子等人,与已经在香港从事抗战粤语片制作的蔡楚生、司徒慧敏、谭友六、李清、容小意、卢敦和黎灼灼等人共同参与工作。蔡楚生在谈到大地影片公司时表示:"大地影业公司是在这充满黑暗而纷乱的氛围中,用不怕任何困苦与艰难的精神建立起来的一个新组织,它没有什么'老于世故'的'聪明人',也没有什么雄厚至可令人'丧魂落魄'的资本,更没有梦想到将来能成为艺术上(假如在中国也有艺术的话)的什么'艺阀'和商业上的什么'托拉斯',它所有的只是一群'大孩子'一种不知人世间有艰辛困苦的苦斗的精神。同时,它也没有什么'崇高'的企图,它只是想做一些平凡到不能再平凡的,每一个'人'所应该做的事情。如果要说得明白一点,那么就是我们将坚守艺人(假如有艺人的话)在'非常时期'中的岗位,在不抹煞'艺术的良心'的原则之下,以最大的努力从事于我们的

工作。"[235]明确地申明了自己的创作立场。

1939年6月,"大地"完成了第一部国语故事片《孤岛天堂》。该片于1939年9月22日起在香港首轮影院公映,连映十三天;11月24日起又在重庆上映,连映十天共三十余场,观众达十多万;在南洋各地放映时,也受到观众十分热烈的欢迎。

继《孤岛天堂》后,"大地"又开拍《白云故乡》。1939年底,由于日军南侵,形势严峻,"大地"被迫撤出香港,并入重庆的"中制"。《白云故乡》也因此暂停摄制,导演司徒慧敏率摄制组到重庆,继续没有完成的工作。影片于1941年3月15日在重庆首映。以后又在昆明、香港和南洋各地放映。

蔡楚生、司徒慧敏等爱国进步电影工作者的南下,香港本地爱国电影工作者的爱国热情以及他们的抗战电影的实践,给一向以商业赢利为根本目的、不屑或无暇顾问时事的香港电影,带来了崭新的变化,赋予香港电影一种明朗的、坚定的爱国主义风貌。

二 陈腐的粤语片与"电影清洁运动"

然而,从整体上看,与1938年一样,在1939年香港出品的影片尤其是大量的粤语片中,大多数作品仍然是相当腐旧的。如《女摄青鬼》、《狐狸精》、《鬼屋僵尸》、《红衣女侠》、《食人太太》、《女向导之秘密》、《三戏白菊花》、《一曲消魂》和《神眼娥眉》等等,恐怖、迷信、怪诞、色情,应有尽有。"孤岛"的《中国艺坛画报》为证明香港影坛的"乌烟瘴气、一塌糊涂",列举了1939年香港几部影片的广告词,其中《棺材精》的广告词是:"有冤报冤,有仇报仇。赤身出浴鬼作乐,壶中有酒鬼饮清,靓女人变棺材精。胆大快来胆细勿来"。[236]可见这类影片内容一斑。[237]

这种惟利是图、投机营利、麻醉观众、置祖国民族利益于不顾的恶劣作风，引起了在港爱国人士以及“孤岛”、大后方等进步电影工作者的极大愤怒。进步舆论对之进行了坚决的指责，并不断开展所谓的电影“清洁运动”。重庆不断派出电影官员，到香港检查或督促当地的电影创作；电影教育协会香港分会主张函劝各公司停止粗制滥造；甚至有团体（中国青年铁血救亡团驻香港海外支团）主张“用特别手段对付”；电影评论家们也纷纷发表文章，对这种现象给予迎头痛击，并提出了改善香港电影的许多希望和建议。

白丁认真揭露了电影商人的错误思想：“不容讳言的，华南电影是在开着倒车，甚至在和小人书连环画争一日短长。……有两个理由给他们抓住做借口：第一，他们说，拍过国防片，因为不卖钱，换言之，也就是不受观众欢迎，所以不再拍了。第二，是华南电影观众的理解力低，眼光低，好的东西他们看不懂，也未必接受。在这两道似是而非的护身符之下，一般电影商人现了原形，一切封建、陈腐、神怪、荒唐的东西，都被他们罗致过去，女明星大哭算是悲剧，做做鬼脸算是滑稽。殊不知纵使显尽了‘斗法’、‘飞霜’、‘十八嫁’的浑身解数，也不过是饮鸩止渴，也不过是自掘坟墓。”并提出希望：“一、从本质上技术上改进华南电影，退一步说，不一定完全要做国防片，也要做出些‘像样的’片子来；二、普遍建立切实的电影批评。三、从文字和其他方面，训练观众对电影的辨别力。我们切望华南电影能够复活起来，肩起他们伟大的使命。”[238]

苏怡则分析了中国电影尤其香港电影不“清洁”的根源，指出，要解决这个“根本问题”，必须走“电影国营”的道路。[239]

电影“清洁运动”的开展，表明全国和香港影坛的爱国进步力量还在不断地发挥自己的作用，也使香港电影的消极面

貌得到了一定程度的改观。

三　商业电影与抗战电影的交错

1940年1月，"中制"在香港与真光影业公司合作，组成新的大地影业公司。罗明佑出任经理，罗静予和黎明伟出任制片主任。同年6月，由留守在香港的进步电影工作者的推动，又组成了新生影片公司。蔡楚生、司徒慧敏、谭友六和郑应时等参加了工作，并进行影片《前程万里》的摄制。这部由蔡楚生编导的、反映香港市民抗日爱国斗争的国语故事片，在设备条件极差的情况下拍摄，并于1941年1月1日同观众见面。在一个座谈会上，蔡楚生谈到了自己拍完《孤岛天堂》后还继续留在香港拍《前程万里》的原因："在我国国防电影的基础未曾建立起来以前，我没有理由可以离开我的岗位。我们不能眼看着我国大部分的电影工作者之走向歧途，使千千万万的侨胞受到毒素的灌注，而不挺身起来斗争！基于这种实际的需要，我们没有理由可以轻易地放弃香港的制作。"[240]为了香港电影的健康发展，在强烈的责任感和使命感的驱使下，这些爱国进步电影工作者付出了自己最大的艰辛劳动。

《前程万里》完成后，新生影片公司也由于政治和经济上的种种原因，宣告解散。

1940年，香港一共公映了八十三部粤语片。其中言情、武侠、民间传说、稗史故事等仍占总数量的百分之六十以上，"大部分还是给《女捉青鬼》(即《女僵尸》)、《大良阿斗官》、《打劫阴司路》、《医死阎罗王》、《花花公子》……之类所统治着。这种作品在骨干上，既毫无意义可言，在形式上更恶劣透顶。"[241]但是，由于爱国进步电影工作者的不断努力，由于这些不合时代潮流的影片上映后并没有如电影商人们所预期的那样获得成功的票房；与之相反，内容严肃的《孤岛天堂》等影

片以及重庆摄制的抗战影片，却在香港及南洋各地受到了观众的热烈欢迎。鉴于这种状况，一些头脑比较清醒的电影公司老板，终于重新开始考虑到从事抗战粤语片的摄制了。

规模最大的南洋公司抛弃了一贯的纯商业经营作风，开始采用许幸之的《望夫山》剧本，《秋瑾》、《戚继光》两部表现民族英雄人物的作品也计在"南洋"预备开拍的新片计划行列。另外，《大地晨钟》、《血海花》和《血洒桃花扇》等抗敌爱国题材的粤语片也出现在银幕上。尽管这些作品在思想内容和艺术形式上还有这样或那样的缺点，但较之抗战初期的粤语抗战影片，又有了新的进步。尤其汤晓丹、罗志雄导演的《小广东》，通过广东东江人民游击队坚持抗日的故事，相当热情地表现了广东人民群众的爱国斗争，颂扬了他们的英勇精神，显示了敌人必然失败的命运，很受舆论好评。

此外，香港影坛上还出现了《人海泪痕》、《强盗孝子》等描写香港贫苦市民阶层的生活，接触了当时社会的人情故事。《岳飞》、《洪承畴》等或歌颂民族英雄或揭露民族败类的历史题材影片以及《斩龙遇仙记》等以象征性的故事来表现现实斗争的影片，与大量粗制滥造的影片相比，这些影片也都有一定的思想意义。这些影片，虽然数量不多，质量也不算高，但它们的制作态度是严肃认真的；在一定程度上，它们的出现，给香港影业带来了一丝可喜的曙光。

1941 年初皖南事变后，大后方更多的进步文化工作者转移到香港，更是推动了香港抗战文化运动和电影运动的进一步发展。这一年 4 月，夏衍主编的《华商报》在香港创刊；接着，韬奋主编的《大众生活》也复刊了；进步文艺刊物如茅盾主编的《笔谈》以及《时代文学》等杂志，进步报纸如中国民主政党同盟机关报《光明报》也都纷纷创刊，使香港文化界顿时呈现出一番新的景象。

进步爱国电影工作者以《华商报》为主要阵地,对香港电影的现状与问题,进行了认真的分析与讨论。他们不仅探讨了抗战初期香港拍摄的一些抗战题材影片不受观众欢迎的真正原因,批判了1939年以后重新泛滥起来的影坛逆流,而且指出了香港影业应为抗日战争服务的正确途径。夏衍、蔡楚生和司徒慧敏等都为此写了文章。

这样,在进步电影工作者倡导电影为抗日战争服务的目标下,在整个香港进步文化运动发展的影响下,并以1940年香港影业又一次转向进步为基础,香港粤语影片的制作,比1940年有了更好的成绩。在1941年,香港电影又一次获得较为健康的发展,受到了观众和社会舆论的欢迎与支持。

1941年,仅大观公司就拍摄完成了《小老虎》、《民族的吼声》和《流亡之歌》三部优秀的抗日爱国影片;"新中"公司和"南洋"公司出品的《烽火故乡》和《国难财主》也是较有意义的作品。进步电影工作者对这些作品均给予了极大的鼓励和较高的评价。[242]

另外,大观公司还约请夏衍编写了一个以鸦片战争到七七抗战为时代背景的电影剧本《中国五十年》。夏衍为剧本"呕过不少心血",大观公司也"预备重资拍摄成为中国电影之纪程碑"。[243]但是,由于香港沦陷,为避免日军检查,这部电影剧本在逃难途中散失了。大观公司约请蔡楚生编写的以难民儿童为题材的剧本《万世流芳》(原名《新生》),也因太平洋战争的爆发而中止。

进步的电影工作者除了倡导拍摄为抗战服务的影片,鼓励和推荐粤语抗战创作,批判影坛落后倾向,以好的创作支持一些影片公司,以推动香港影业的健康发展外,还对日本企图收买中国华南影业的阴谋进行了有力的揭露和斗争。[244]使沦陷前的香港电影与"孤岛"电影一样,始终掌握在中国电影

企业家和电影工作者手中。

太平洋战争爆发后不久，香港沦陷。夏衍、蔡楚生、司徒慧敏和金山等人通过共产党非公开组织及其游击武装东江纵队的帮助，分道回到内地。一部分爱国粤语电影工作者则转赴南洋或改行经商：谭友六在九龙摆小摊度日，李景波则靠贩卖花生米维持一家人生计；汤晓丹、吴楚帆、白燕和胡蝶等人拒不与日伪合作。还由于香港制片业大多数为“一片公司”，没有固定的摄影棚和其他制片设备，日军也难以控制；同时，没有一家影片公司愿意同日本人合作拍摄电影——日本妄图利用香港建立敌伪电影的阴谋化为泡影。

第五节　香港的抗战电影创作

香港的抗战电影创作，如果从1937年在华南电影界赈灾会鼓动下、由“大观”、“南粤”、“南洋”、“合众”、“全球”、“启明”六家影片公司投资合作，由苏怡、高梨痕、陈皮、赵树泰联合导演的粤语抗战故事片《最后关头》算起，到1941年由“大观”单独出品、刘芳编导的《流亡之歌》为止，贯穿了从抗战爆发到太平洋战争后香港失陷近四年的历程。也就是说，与“孤岛”一样，香港也始终坚持了抗战电影创作。在香港电影史和中国电影史上，这是值得赞扬的。

这里面有粤语片，也有国语片；有由香港本地影人主创的，也有由上海转移到香港后的影人，或由重庆“中制”派去的影人主创的。不管是哪种情况，这些影片的一个共同特点，就是都以抗日战争时期的社会生活为题材，并具有一个抗击日寇侵略的主题内涵。因此，理所当然地把它们看作是整个抗战电影的一部分，与大后方的重庆电影和根据地的延安电影在最基本的要求这一点上，具有相同的价值意义。

尤其粤语抗战片的创作,由于有着它特殊的观众对象,亦即除了港、澳地区外,还吸引了包括东南亚地区在内的大量华侨观众。因此,它的历史作用是不可替代的。

一 蔡楚生、司徒慧敏的电影创作

在香港抗战电影创作中,由蔡楚生和司徒慧敏合作、或由他们单独创作或与他人合作的影片,占有重要的地位。

在抗日战争时期,蔡楚生和司徒慧敏也是少数既拍过粤语抗战片又拍过国语抗战片的导演,这使他们在中国电影史上的地位显得更加突出。

抗日战争全面爆发后,蔡楚生由上海到香港,团结一部分粤语电影工作者,积极筹划拍摄抗战影片。很快,他就与司徒慧敏合作,分别为独立制片的新时代影片公司和启明影片公司编写了《血溅宝山城》和《游击进行曲》两个电影剧本,并由司徒慧敏导演。

司徒慧敏也和蔡楚生一样,抗战初期,即从上海来到香港,从事抗日电影创作。1938 年,他编导了一部抗战纪录片《保卫大四邑》(五本),纪录了广东中山、台山、开平、鹤山人民奋起抗击日本侵略者的生动事迹;同年,还同蔡楚生合作编剧并导演了粤语故事片《血溅宝山城》和《游击进行曲》。

1938 年 4 月,《血溅宝山城》完成上映。故事取材于八·一三上海抗战中,中国守军姚子青营在宝山地区进行顽强抵抗的英雄事迹。与由"中电"拍摄,徐苏灵编导的《孤城喋血》,同属于一个题材,只是后者完成于 1939 年 4 月。史实是这样的:八·一三战役中,日本侵略军从虹口正面攻打不下,又派大批援军,改由北面宝山一代重点进攻。当时,担任宝山防守的中国军队营长姚子青及其全营官兵,誓与宝山共存亡,坚决抵抗到底。在他们的顽强抵抗之下,敌军的进攻连连受到挫折。

与此同时，广大人民群众也给了中国守军大力支援。最后，姚子青及其全体官兵，终因寡不敌众，全部战死宝山。《血溅宝山城》真实地再现了这可歌可泣的悲壮的一幕，并用电影艺术的手法，着重刻画了爱国军官姚子青的英雄形象，也表现了中国士兵的英勇战斗和不畏牺牲的精神，再现了上海民众的抗战热情。值得提及的是：这部影片也与大后方的抗战影片，特别是《八百壮士》一样，显露了鲜明的纪实色彩，带有明显的纪实美学趋向。影片曾在香港和南洋各地放映，很受港胞和华侨观众欢迎，在大后方上映时，也非常轰动。当时有评论说："《血溅宝山城》的故事是这次神圣的全面抗战的故事的一小页。在剧作者的用心处理下，故事的情节虽不十分复杂，而仍能不枯燥与单调而行进着，这是难得的。"[245]

粤语故事片《游击进行曲》，是蔡楚生、司徒慧敏的第二次合作。故事发生在日寇侵占下的中国农村。日本侵略军疯狂地掠夺和屠杀，激起了村民无比的愤怒。青年王志强集合村民密议联络各村青年组织突击队，协助游击队进行斗争。这件事为汉奸报敌，村民们当场被敌军包围。志强负伤后脱险逃至未婚妻张若兰家中，而他的父亲却被敌人杀害。国恨家仇，更增强了他抗敌的斗志和决心。他到山里找到自己的突击队，并同游击队取得了联络，结成一支有领导的抗日队伍。志强的弟弟志明，因偷偷回家葬父被敌军逮捕。在狱中，他认识了看守他的两个日本士兵，日本士兵因厌恶侵华战争，偷偷放走了志明，并说服了一些反战士兵作游击队的内应。志明偷偷回到若兰家中，见若兰的家也已被敌军焚毁，若兰被捕。于是赶到山中，找到哥哥和游击队。游击队在日本反战士兵的配合下，常常出奇制胜，实力一天天壮大起来。影片最后，在日军正举行一次庆功宴的时候，游击队突然发动攻击，全部歼灭了敌人，并救出了若兰。在胜利的归途中，游击队里

又增加了日本反战弟兄,他们高唱着游击进行曲向前迈进。

总的来看,《游击进行曲》是一部激情高昂的抗战影片。故事编结得很有层次,人物形象也比较鲜明。由于有广东抗日游击队为其题材来源和背景材料,影片也拍得富有真实感。影片于1938年底摄制完成,经港英当局检查,却被禁映。直到1941年6月,经过多处删剪,才免强通过,并改名为《正气歌》与观众见面。《游击进行曲》无疑是粤语抗战电影中一部优秀的作品。

1939年后,蔡楚生、司徒慧敏分别进行了国语抗战片的创作。蔡楚生编导了两部影片《孤岛天堂》和《前程万里》。前者是作者根据赵英才的原作故事改编的,描写"孤岛"一群爱国青年同汉奸特务进行地下斗争。领导这群爱国青年进行活动的是一位"神秘青年",和爱国青年们同住一幢楼的有一位东北流亡舞女,她不断帮助他们。这个爱国组织先后暗杀了几个为虎作伥的汉奸特务,后来还得到了哑巴小贩、傻子、和卖报小孩的支持。最后,在一次盛大的舞宴上,他们巧妙地把汉奸特务一网打尽,然后越墙转移,参加了游击队。

《孤岛天堂》以一个地下斗争的故事,描画了"孤岛"各种各样的贫苦市民人物形象。这些人虽然有着不同的命运和性格,但都有一颗爱国心。同时,影片还对汉奸、敌人进行了深刻的讽刺和揭露。与蔡楚生的许多影片一样,本片有不少生动的穿插,几个画面就把人物感情传达出来。如舞女唱《流亡曲》时的悲痛情感;卖报小孩扯毁汉奸报纸,跟着不成调地唱起了《义勇军进行曲》等等,都是令人难忘的细节片断。当时就有评论认为:"这部片子在暴露敌寇汉奸暴行,在刻画剥削者的刁恶,流浪者的愁绪,洋场恶少的荒淫无耻以及激发观众爱国情绪这几点上,有了极大的成功"。还认为编导者对主题的把握也是"十分正确的"。[246]

1940年底，蔡楚生又编导完成了《前程万里》，并于1941年元旦在香港与观众见面。《孤岛天堂》的背景是上海，而《前程万里》的故事则是在香港发生的。这说明创作者对都市社会生活尤其是下层社会生活的熟悉。但与《孤岛天堂》相比，《前程万里》是一部抗战情绪更为高昂的影片。故事描写两个同住的青年：汽车司机老高正直、坚强，拒绝替奸商搬运资敌军火原料钨砂，并和流氓发生殴斗，因之被捕入狱。他的伙伴小张意志薄弱，失业后为生活所迫，做了神怪影片公司的街头活广告。老高出狱后，仍不失民族气节，并劝止了小张行尸走肉般的谋生行为。不久，他们又在街头仗义拯救了不堪鸨母虐待逃奔出来的妓女小凤。小凤是从东北逃亡到香港，迫于生计而堕入火炕的。老高、小张收容了她。从此，三人相依为命，一起过着贫苦的日子。不久，小凤考进了一家歌舞团当演员。这个歌舞团挂的是"国防歌舞"的招牌，而演的却是"裸体艳舞"的货色。老高知道后，极为愤慨，小凤虽然也想不干了，但与老板签订了合同，欲罢不能。这时，已经回内地参加抗战的司机刘大哥重来香港，邀集老高、小张他们也回内地参加战时运输工作。影片最后，他们三人在司机工友们的帮助下，大闹歌舞团，带出小凤，一起乘车回内地参加抗战。

蔡楚生在谈到《前程万里》的创作动机时说："由于主观的实际生活，同时渗入了客观的见解，《前程万里》的素材孕育起来，我是想把每一个人在这'自由港'上所见到的现实去给它最有效的批判。"[247]显然，为了吸引观众，无论这部影片运用了多少小"噱头"，它的社会批判力量仍然是不可小视的。

在此前后，司徒慧敏导演了国语故事片《白云故乡》。电影剧本是由夏衍编写的，《白云故乡》也是他抗战时期创作的惟一一部电影剧本。

影片《白云故乡》表现了一个青年知识分子爱国觉醒的过

程:广州被日机轰炸,人们纷纷逃来香港。落魄的青年学生林怀冰在乘船赴港的途中,结识了少女陈静芬。陈静芬的未婚夫白侃如在香港担任军火运输,颇受敌奸注意。陈静芬来港后,由于白侃如工作繁忙,两人在感情上有些疏远。一天,陈静芬在参加义卖活动后回家的路上,又与林怀冰相遇,于是便把他带到自己家里。这时,才知道林怀冰原是白侃如昔年同窗,并发生恋情,要他留住下来。不久,广州沦陷,白侃如发起组织回国服务团。当他得知陈静芬与林怀冰的关系后,便把军火运输工作委托给林怀冰,而自己则随服务团回国参加抗战。不久,林怀冰结识了交际花金露丝,为其所惑,向她泄露了军火库机密。圣诞之夜,当林怀冰与金露丝正在舞厅狂欢时,军火库起火,大批军火和军事物资被毁。陈静芬看出了林怀冰与金露丝的关系,遂回国参加战地服务工作。金露丝完全露出她的汉奸特务面目,威胁林怀冰加入敌特组织。林怀冰这才恍然大悟,痛悔前非。影片最后,觉悟了的林怀冰在尽毙敌特机关爪牙后,返国加入敢死队,最后也以身殉国。

影片《白云故乡》的特点,是比较细致地刻画了一个落后知识分子在爱国与卖国之间、生与死之间、享受与奋斗之间彷徨、游移、不断抉择、最后终于觉醒的过程。总的来看,表现得比较真实。整部影片没有激昂的宣传,更多的是客观如实的描写。因此,在评论界,这部影片受到肯定的同时,也遭到了一些批评。有的批评认为:《白云故乡》表现了一个"革命和恋爱纠葛"的主题,"陈静芬是代表着一个恋爱至上主义者,白侃如是代表着革命至上主义者,林怀冰起初是准备做个调和派的,然而也终于碰壁了。"总之,他们都是"脱离了社会发展而孤立起来的人;或者是由作者的概念所制造出来的英雄。"还指出,"这三个人物的发展,完全是一种变态心理的反映。"[248]—— 否定了作品塑造人物形象的成绩。

尽管如此,《白云故乡》在现实主义地反映现实和描写人物方面,仍然是一部比较有特色的抗战故事影片。

二　汤晓丹等人的粤语抗战电影创作

在香港粤语抗战电影创作中,汤晓丹、苏怡、罗志雄与卢敦等人的成就是较为突出的。通过自己的努力,他们为香港的抗战电影创作留下了重要的篇章。

1934 年,汤晓丹便受聘于大观影片公司,开始在香港从事粤语影片创作。在 1935 年到 1937 年这段时间内,他先后编导和导演了《翻天覆地》、《金屋十二钗》、《时势造英雄》和《花开富贵》等粤语片。由于《金屋十二钗》和《花开富贵》等"软性影片"在香港十分"卖钱",汤晓丹也成为香港影坛"最红的导演人"。[249]抗战爆发后,汤晓丹放弃了继续制作商业电影的诱惑,先后导演了《上海火线后》、《小广东》和《民族的吼声》三部粤语抗战故事影片,为香港抗战电影创作作出了较大的贡献。特别是后两部影片,代表了香港粤语抗战电影创作的最高水平。

《小广东》由李枫、罗志雄编剧,由汤晓丹与罗志雄合导。影片通过广东东江人民游击队坚持抗敌的故事,相当热情地表现了广东人民群众的爱国斗争,颂扬了他们的英雄精神,揭示了敌人必然失败的命运,很受舆论的好评。而由李枫编剧、汤晓丹导演的《民族的吼声》,描写香港的一家奸商勾结内地某军司令,武装偷运军需原料钨砂,卖给敌人,以获得厚利。影片主人公向香港劳苦大众揭发了这一罪恶勾当,激起了他们的无比愤怒,就在奸商为儿子完婚的礼堂上,群众与奸商进行了面对面的斗争,奸商开设的工厂里的工人也进行了怠工斗争。最后,抗日游击队截堵了这批偷运的资敌物资,给奸商以应得的惩罚。这部作品的特点,也在于它包含着创作者的

爱国斗争激情,讴歌了香港穷苦平民和工人群众以及抗日游击武装,描写了他们团结一致的强大力量和高涨的抗敌斗志,也给了不顾民族利益的奸商和军棍以无情的鞭笞。汤晓丹曾表示,他制作《民族的吼声》的主旨是:"尊重人民,拥护抗战,反对抗战几年来贪赃枉法、发国难财、操强权于手里、置正义于死地的达官要人"。[250]《民族的吼声》上映后,受到了爱国进步电影舆论的热烈赞扬,指出:"在抗战四周年的今日,在争民主的浪潮正在继长增高的今日,我们能看到像《民族的吼声》这样能够适应'时势'的需求的制作……真不知应表示如何兴奋!……我们谨向所有参加《民族的吼声》的每一个工作者致最大的敬意,并希望他们能本着这种不屈不挠的精神继续努力下去,同时,并希望全华南的电影工作者大家来一个进步电影的大竞赛!"[251]

除了汤晓丹,在粤语抗战电影创作中,作出重要贡献的还有苏怡。抗战爆发前后,苏怡到香港从事抗战粤语电影创作,先后编导了《大义灭亲》、《傀儡美人》和《大地之花》三部影片。这三部影片,以不同的题材和表现角度,再现了抗战时期的社会生活。其中,《大义灭亲》讲述了这样一个故事:广东的一个村落中,有一个喜欢耍枪弄棍的老头儿,他与自己的一班徒弟和朋友组织了一个民团,倾心杀敌工作。可惜,老头子自己的儿子失足作了汉奸,尽管深爱自己的骨肉,但为民族大义,老头子还是亲手把儿子枪杀了。最后,在一场战斗中,老头子也身中敌弹。临死前,他对自己的徒弟和朋友们说:"现在不是哭的时候,是打的时候,我死了,有你们,你们死了,还有你们的子孙!"在群众悲壮的《义勇军进行曲》歌声里,老头子永远地闭上了眼睛。

《大义灭亲》是1938年香港"国防电影"中的代表作品之一。遗憾的是,影片拍摄完成后,正值粗制滥造的民间故事电

影大肆泛滥，公映日期被“做生意”的电影商人压制下来，拖了很长一段时间才与观众见面。[252]

与汤晓丹一样，罗志雄也是从30年代开始就在香港从事电影工作。抗日战争时期，他除了与汤晓丹合作创作《小广东》外，还导演了由李枫编剧的《小老虎》(1941)。影片《小老虎》描写了一个农民在抗日战争中的遭遇及其成长历程，表达了“中国人不打中国人”、“枪口一致对外”的主题。影片上映后，受到了观众和进步影评的欢迎。有文章指出，影片“内容很好，主题很正确，演出和技术上都显见得非常努力”；[253]还指出，“其感人之深在于制作者以严肃的态度，远大的企图，面向现实。”[254]

抗战时期，卢敦也在香港参加了一系列的抗战电影创作。从1938～1941年，他先后在《上海火线后》、《气壮山河》、《大地晨钟》、《天作之合》、《白云故乡》等影片中扮演角色；1941年后，他又编导了《天上人间》和《烽火故乡》，并导演了由李晨风编剧的《斩龙遇仙记》。《烽火故乡》根据陈白尘的舞台剧《魔窟》改编，它无情地嘲笑了沦陷区汉奸种种为虎作伥的丑态，其中还穿插了原舞台剧所没有的抗日游击队的场面；游击队夜袭的一场，也处理得相当成功。

由刘芳编导的《流亡之歌》，也是香港影坛上一部比较有意义的爱国进步影片。它以一个流落香港的歌舞团演出活动为主线，通过对歌舞团几个成员的身世以及他们生活、工作与相互间的友爱的描写，表现出这些由于敌人侵略以致流落异乡的人们，虽然过着清贫、饥饿、流浪卖艺的苦难生活，但仍没有忘记对祖国和故乡的思念和所应尽的责任。影片是以喜剧手法处理的，相当流利轻快。当时评论曾指出，它“打破了那些胡闹的‘颠僧’、‘拖车’、‘遇鬼’这类庸俗不堪、荒谬绝伦的电影，而给人以清新的、健康的大笑”。[255]

小　结

租界区商业电影,是抗日战争时期中国电影发展史上极其重要的篇章。

作为中国商业电影在非常时期里的特定表现,租界区商业电影在电影制片、电影宣传和电影票房等方面积累了许多成功的经验和失败的教训。一批电影企业家,如张善琨、严春棠、柳中浩、周剑云、金信民等,在恶劣的军事背景和相对自由的电影市场环境下,在与如潮涌进的好莱坞电影和觊觎大陆的日本电影的竞争中,始终坚持制片,使中国商业电影的发展流脉不致中断;并通过各种方式,使"孤岛"、香港、大后方以至世界部分地区,都能感受到中国电影的存在,很大程度上增强了中国观众的民族凝聚力,推广了中国的电影文化。

在具体的商业电影创作领域,租界区电影也取得了较大的成绩,尤其各种类型影片的创作,如喜剧片、爱情片、武侠片、侦探片、恐怖片等等,都得到了较为深入的实践。中国类型影片显得更加完整、成熟。

通过大量的电影创作实践,一大批电影人在思想、艺术观念和电影拍摄技巧上得到了充分的磨炼。卜万苍、吴永刚、马徐维邦、岳枫、李萍倩、徐欣夫、方沛霖、汤杰、王引、吴村、张石川、朱石麟、费穆、蔡楚生、司徒慧敏、汤晓丹、苏怡等电影编导,欧阳予倩、周贻白、范烟桥、陈大悲、叶逸芳、顾仲彝、桑弧等电影编剧,黄绍芬、董克毅、余省三、洪伟烈、石凤岐、庄国钧、薛伯青、严秉衡、罗从周、沈勇石等电影摄影师,陈燕燕、顾兰君、袁美云、陈云裳、李丽华、周曼华、黎灼灼、紫罗兰、容小意、李绮年、刘琼、梅熹、孙敏、严化、白云、舒适、龚稼农、李清、吴楚帆等电影演员,不仅努力施展着自己的才华,而且为抗战

胜利以后在电影创作中做出更大的成绩，奠定了不可或缺的基础。没有租界区商业电影实践积聚的电影人才，1945 年以后中国电影的辉煌是难以实现的。

作为中国抗战电影在非常时期里的特定表现，租界区商业电影也作出了自己应有的贡献。它的一些抗战电影创作，在题材选择、主题表现、结构安排以及影像风格上，都与大后方抗战电影不同，也就是在这个层面上，租界区商业电影中的抗战电影，极大地丰富了抗战时期中国抗战电影的宝库。不仅如此，租界区商业电影中的抗战电影，还把抗战电影的精神最大限度地传送给最多的观众群体，而这些观众群体，是大后方抗战电影无暇也无力顾及的。在宣传抗战方面，租界区商业电影的功绩不可低估。

当然，由于战争的客观环境、创作者主体素质以及商业电影本身的弊端，在许多方面，租界区商业电影也并非无可指责；相反，从中国电影发展历史的总体进程来看，租界区商业电影过于关注市场、过于迎合一般低俗趣味的倾向是需要人们始终警惕的。同样，与其他阶段相比，租界区商业电影毕竟没有产生更多的脍炙人口的佳作，这其中的原因，也值得深刻反思。

注释

[168] 费成康:《中国租界史》,上海社会科学院出版社,1991 年版,第 276 页。

[169] 欧阳予倩:《配合抗日战争宣传的〈木兰从军〉》,《电影半路出家记》,中国电影出版社,1962 年版,第 36 页。

[170] 《抗战以来的中国电影》一文中,史东山对包括《木兰从军》在内的一部分"孤岛"电影作如此评价:"可喜,大多数的制片者与工作者,虽然处于敌伪利诱威胁下,依然表现了他们善斗的姿态,迂回曲折地干了不少工作,在他们的出品:《木兰从军》、《明末遗恨》、《荆轲刺秦王》、《岳飞》、《西施》、《费贞娥刺虎》、《秦良玉》、《陈圆圆》、《黑天堂》等影片的题名上,很显明地可以看出他们的用心所在。"(《中苏文化》第 9 卷第 1 期,1941 年 7 月 25 日)在《抗战四年来的电影》一文中,对包括《木兰从军》在内的"孤岛"的一部分电影作品,罗学濂也指出:"他们为避免正面的干涉,技巧地引用中华民族历史上光荣和忠贞的故事,采取潜移默化的方法来反映现实,先后曾制有《葛嫩娘》、《岳飞》、《木兰从军》、《忠义千秋》、《太平天国》、《香妃》、《孔夫子》……等等,自然,这些影片中,在技巧上自然也免不了有待斟酌的地方。"(《文艺月刊》1941 年 8 月号)

[171] 从 20 年代中期开始,中国电影理论界便开始探讨所谓"历史电影"(或称"古装片"、"历史影片")的创作原则和规律。其中,天笑发表在《明星特刊》第 6、7、9 期(1925 年 11 月 12 日、1926 年 1 月 1 日、1926 年 2 月 27 日,上海)上的文章《历史影片之讨论》,对"历史影片"的研究比较全面、深入。

[172] 程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981 年第 2 版。

[173] 谷人、茂懋:《参观了〈武则天〉的布景》,《新华画报》第 4 卷第 2 期,1939 年 2 月,上海。

[174] 《〈关云长忠义千秋〉:本片的价值》,一文认为:"在古装片的盛

行中，我们能看到《忠义千秋》这类负有悲壮历史价值影片的上映，的确不能不使我们感到兴奋！因为《忠义千秋》的负有特殊价值，所以我们愿极诚挚地推荐这部戏给每个上海人。也许可说这影片的意义，可给上海一部分人一个严厉的教训！同时，也可替上海一部分人作一个写照。虽这是历史，但要把它当作现在情形来譬喻，也未始不可。所以在看过《忠义千秋》后，正可当作一面镜子，借以照照自己的真面目，和瞧瞧周围社会上的一群！"（《中国影讯》第1卷第10期，1940年5月24日，上海）

[175] 《上半年度十部卖座片》，《中国影讯》第1卷第18期，1940年7月19日，上海。据此，1940年上半年十部卖座片依次是：《童小宛》（古装片，国华公司，46天）、《秦良玉》（古装片，华成公司，46天）、《绝代佳人》（古装片，华新公司，36天）、《梁山伯与祝英台》（古装片，联美公司，28天）、《三笑》（古装片，国华公司，28天）、《李阿毛与东方朔》（时装片，国华公司，24天）、《三笑》（古装片，艺华公司，23天）、《费贞娥刺虎》（古装片，华成公司，21天）、《潘巧云》（古装片，华新公司，21天）、《葛嫩娘》（古装片，华成公司，18天）。

[176] 程季华主编：《中国电影发展史》（二）"影片目录"，中国电影出版社，1981年第2版。

[177] 《廿九年银坛纪事》，《中国影讯》第1卷第43期，1941年1月10日，上海。

[178] 《宗教片的新姿态》，《中国影讯》第1卷第21期，1940年8月9日，上海。

[179] 《关于〈火烧红莲寺〉》，《中国影讯》第1卷第44期，1941年1月17日，上海。

[180] 程季华主编：《中国电影发展史》（二）"影片目录"，中国电影出版社，1981年第2版。

[181] 《金城月刊·〈西厢记〉〈天涯歌女〉特辑》第17期中的广告用语，1940年12月，上海。

[182] 程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。

[183] 费穆:《一群"糊涂蛋"!》(1939年8月26日《中国艺坛画报》第78号,上海)、宣良:《每月情报》(《新画华报》第5卷第7期,1940年7月,上海)、《与朱石麟谈论民间片电影》(《中国影讯》第1卷第18期,1940年7月19日,上海)等。其中,费穆指出:"我以为中国电影的俗气,简直是夜叉婆穿巴黎时装,胆大妄为,恶不可耐!"

[184] 据上海出版的1940年6月22日《中美日报》、1940年6月29日《申报》和1940年6月30日《新闻报》等有关文章辑录。

[185] 剑云:《金星信箱答顾朗先生》,《金星特刊》第4期,1941年6月,上海。

[186] 剑云:《金星信箱答皮洛厂诸先生》,《金星特刊》第2期,1940年10月,上海。

[187] 萧离:《关于金星戏剧电影训练班》,《金星特刊》第4期,1941年6月,上海。从金星戏剧电影训练班《第一期录取新生表》中,能够发现谢晋、丁里、欧阳莎菲、颜碧君等人的名字。毫无疑问,这些在中国电影发展史上作出过贡献的电影人,就是从这个训练班开始走上电影之路的。

[188] 程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。

[189] 有关文章如下:洛夫、金戈、铁马《勉金星影业公司》(《中美日报》1940年6月22日,上海)、萧青《勉金星公司》(《神州日报》1940年7月8日,上海)、《谨向金星说几句话》,(《中国影讯》第1卷第26期,1940年9月13日,上海)等等。

[190] 程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。

[191] 《希望于外国导演民华的弗莱克夫妇》,《中国影讯》第1卷第42期,1941年1月1日,上海。

[192] 《周剑云谈话·民间片将大扫除》,《中国影讯》第1卷第16期,

1940年7月5日,上海。

[193] 《国华拟放弃民间片,有摄时装电影倾向》,《中国影讯》第1卷第21期,1940年8月9日,上海。

[194] 宣良:《每月情报》,《新华画报》第5卷第3期,1940年3月,上海。

[195] 程季华主编:《中国电影发展史》(二)"影片目录",中国电影出版社,1981年第2版。因金星影片公司的时装片已经全部列出,故此表不包括该公司的出品。

[196] 《李阿毛的剧本成问题》,《青青电影》第4年第28期,1939年10月,上海。

[197] 《工商局禁摄〈派拉蒙血案〉,新华公司牺牲一笔筹备费》,《中国影讯》第1卷11期,1940年5月31日,上海。

[198] 《〈黑天堂〉三审通讯》,《中国影讯》第1卷第19期,1940年7月26日,上海。

[199] 王引:《〈乡下大姑娘〉编导后》,《青青电影·号外》,1940年9月,上海。

[200] 《吴村、韩兰根同遭难》,《中国影讯》第2卷第32期,1941年10月31日,上海。

[201] 《抗战电影》创刊号,1938年3月21日,汉口。

[202] 金丁:《敬告"孤岛"剧作家》,1939年2月5日,上海《申报》。

[203] 见宣良:《每月情报》,《新华画报》第4卷第5期,1939年5月,上海。

[204] 《要怎样拍历史片?》,《电影》第27期,1939年3月15日,上海。

[205] 《〈木兰从军〉佳评集》,《新华画报》第4卷第3期,1939年3月,上海。

[206] 例如,《电影》第30期(1939年4月5日,上海)发表文章《关于历史电影的问题》,指出:"我们可以相信,历史电影是绝对可以摄制的,但首先必须就题材方面考虑两个基本问题,即是是否适合于客观的需要,是否有利于民族国家。""对于一位历史电影剧作者的另一要求,就是要求他不要忘却是'历史',不要机

械的搬运'历史',不要凭空的捏造'历史',要忠于'历史'。要赋予'历史'以正确的新的认识。以'历史'来教育现在创造'历史'的人!"

[207] 《群众力量:〈乱世英雄〉的新姿态》,《中国影讯》第1卷第3期,1940年4月5日,上海。

[208] 吴承达:《推荐〈李香君〉》,《金星特刊·〈李香君〉》,1940年9月,上海。

[209] 欧阳予倩:《配合抗日战争宣传的〈木兰从军〉》,《电影半路出家记》,中国电影出版社,1962年版第36页。

[210] 魏如晦(阿英):《公演前记》,载《碧血花》,上海国民书店,1940年。

[211] 于伶:《一年读剧记》,《戏剧与文学》创刊号,1940年1月,上海。

[212] 毁堂(王任叔):《历史与现实》,转引自陈青生《抗战时期的上海文学》,上海人民出版社,1995年。

[213] 《新姿态的红线姑娘》,《中国影讯》第1卷第34期,1940年11月8日,上海。

[214] 《孔夫子影片说明书》,《孔夫子》特刊,1940年2月,上海。

[215] 徐碧波:《关于〈孔夫子〉影片》,《正言报》1948年8月27日,上海。

[216] 司马英才:《〈世界儿女〉摄制经过》,1943年12月12日、15日〈国民公报〉,重庆。

[217] 虬:《访费穆先生》,《青青电影》号外(《古中国之歌》影片特刊),1941年,上海。

[218] 费穆:《中国旧剧的电影化问题》,1942年4月4日,北京。

[219] 卓呆:《〈西厢记〉花絮——服装道具的精制》,《金城月刊》第17期,1940年12月,上海。

[220] 张石川:《我是怎样导演〈秦淮世家〉的》,《金星特刊》第2期,1940年10月,上海。

[221] 《〈秦淮世家〉工作人语》,《中国影讯》第1卷第33期,1940年11月1日,上海。

[222] 凉:《吴村导演之新作风》,《金星特刊》第 2 期,1940 年 10 月,上海。

[223] 见《大同影场平剧演出·〈孤岛春秋〉工作紧张》,《中国影讯》第 1 卷第 49 期,1941 年 2 月 28 日,上海。

[224] 宣良在《每月情报》(《新华画报》第 4 卷第 1 期,1939 年 1 月,上海)中报道:"古装巨片《貂蝉》,在全国各地公映时,卖座打破一切国产影片之纪录,七月间有金城影片公司者将该底片声片全部快邮运美,重新晒印,复经好莱坞技术专家十数人加以整理,使此具有历史价值之影片益为动人。该片在美首次献映于纽约最高贵之大都会歌唱剧院,日期为十一月十八日,事先并柬邀各国使节参与其盛,中国驻美大使胡适博士亦为上宾之一。是日座价高至美金六元,然售票不得者仍大有人在,总计全部收入,共二万余美金,合花币十余万元。不除任何开支,悉数扩充中国大学之教育金。纽约各报在此片上映时,无不特出长刊鼓吹,《泰晤士报》特刊篇首标以《中国之夜》字样,实国产影片空前之荣誉也。《泰晤士报》特约戏剧评论专家赫金逊云:'中国戏剧占世界剧坛至尊之地位,《貂蝉》便是将中国戏剧之伟大优秀之点搬上银幕摄制之一张中国古代宫闱秘史巨片。'"

[225] 欧阳予倩:《配合抗日战争宣传的〈木兰从军〉》,《电影半路出家记》第 38 页,中国电影出版社,1962 年版。

[226] 评论认为:"导演则把全片的重心,强固地握住,而并不因若干的滑稽穿插,使紧张的空气松懈起来。花木兰是怎样一个女性,第一场便给予充分的发扬。而镜头的活泼与处理的聪明,更属难得。木兰骑在马上,摄取欺侮她的男人的特写以及百姓入伍,紧凑的片断摄制,间以韩兰根骑倒马等滑稽穿插,都显得非常轻快生动的调子",并认为卜万苍"取得了好莱坞导演的风格"《木兰从军》的成功,是"导演与编剧人作风融合而成的"(《〈木兰从军〉佳评集》,《新华画报》第 4 卷第 3 期,1939 年 3 月,上海)。

[227] 在《我导演电影的经过》一文里,卜万苍指出:"资本的短小并不

能阻止中国电影事业的进展,相反的我们应当尽力的努力在小资本下创造我们自己的电影。这就是说,我们要创造一种'中国型'的电影,在目前为止,中国的电影还没有创造出一种'型'来。我们不能一味学人家,而且学人家的电影,在中国是没有前途的。'中国型'的电影在《木兰从军》里差不多有了百分之二十的初步成就。"(《电影》第37期,1939年5月24日,上海。)

[228] 《〈林冲雪夜歼仇记〉摄制后记》,《新华画报》第4卷第6期,1939年6月,上海。

[229] 吴永刚:《〈离鸾曲〉前言》,《金星特刊·〈李香君〉》,1940年9月,上海。

[230] 《忠孝节义 —— 新年新片的四大姿态》,《中国影讯》第1卷第43期,1941年1月,上海。

[231] 罗丹:《〈夜半歌声〉续集告成》,《大众影讯》第1卷第33期,1941年2月,上海。

[232] 《银花朵朵》,《中国影讯》第1卷第33期,1940年11月,上海。

[233] 周贻白:《为什么要写历史故事?》,《金星特刊·〈李香君〉》,1940年9月,上海。

[234] 吴承达:《推荐〈李香君〉》,《金星特刊》第1期(《李香君》号),1940年9月,上海。

[235] 蔡楚生:《我们需要同情》,《中国艺坛画报》第16~17号,1939年6月25~26日,上海。

[236] 《广告选》,《中国艺坛画报》第46号,1939年7月25日,上海。

[237] 这些影片的大量出笼,与香港本地观众的欣赏水平以及电影商人的推波助澜等有较为直接的关系。当时有文章分析:"拍摄这类影片的最大便利是故事现成(香港的导演先生拍起戏来是不大用剧本的),不必费工夫找,更不用化钱买,这类影片的观众都是无智无识的老太婆及'拖辫子'(粤籍下层妇女多数还保持着一条油腻腻的东西)之流,她们看电影只看'情节',其他如演员表情、布景、摄影等都在所不顾,对于这种观众根本不必在艺术方面讲究,所以这类影片的制作成本特别低,普通一部片

子需要八千元的，这类影片只要六千元左右就够了！”（老马：《非常时期电影当局决意调整香港电检事宜》，《电影》创刊号，1938年9月，上海。）

[238] 白丁：《总清算一次华南电影界》，《电影》第8期，1938年10月，上海。

[239] 苏怡：《电影清洁运动的我见》，《国民公报》，1940年5月19日，重庆。

[240] 蔡楚生等：《我们的自白——〈前程万里〉的作者与演者》，《中央日报》，1941年1月11日，重庆。

[241] 《乌烟瘴气下·香港影业的曙光》，《中国影讯》第1卷第17期，1940年7月12日，上海。

[242] 有关文章有：《华商报》1941年4月12日的《看〈小老虎〉后有感》（司徒慧敏）和《看了〈小老虎〉》（于伶）；《华商报》1941年7月5日的《〈民族的吼声〉一部民主运动的好电影》（蔡楚生）等。

[243] 易水：《夏衍先生谈电影》，《中南电影》马来亚版第3期，1947年4月20日。

[244] 有关文章主要包括：小云（蔡楚生）《电影界的人兽关头揭发敌人对华南电影界的阴谋》（1941年5月10日香港《华商报》）、司徒慧敏《日本电影的南进政策》（1941年5月17日香港《华商报》）等。

[245] 英子：《〈血溅宝山城〉漫评》，《新蜀报》1939年2月19日，重庆。

[246] 毕克尚：《〈孤岛天堂〉观后》，《新华日报》1939年10月18日，重庆。

[247] 蔡楚生等：《我们的自白〈前程万里〉的作者与演者》，《中央日报》1941年1月11日，重庆。

[248] 叶知秋：《观〈白云故乡〉》，《新蜀报》1940年12月9日，重庆。

[249] 老李：《汤晓丹怎样在香港红起来》，《电影》创刊号，1938年9月7日，上海。

[250] 汤晓丹：《〈民族的吼声〉是怎样摄制的？》，《华商报》1941年7月5日，香港。

[251] 刘琅(蔡楚生):《〈民族的吼声〉一部民主运动的好电影》,1941年7月5日,香港《华商报》。

[252] 《香港国防电影的阵容》,《电影》第8期,1938年10月,上海。

[253] 司徒慧敏:《看〈小老虎〉后有感》,《华商报》1941年4月12日,香港。

[254] 于伶:《看了〈小老虎〉》,《华商报》1941年4月12日,香港。

[255] 高菲(蔡楚生):《〈流亡之歌〉的推荐》,《华商报》1941年8月30日,香港。

第五章　沦陷区日伪电影:逆流的挣扎与终结

从1931年"九·一八"事变开始,伴随着日本帝国主义对中国的军事侵略,中国大片国土沦陷,首先是东北,其次是华北,最后是华东和华南,就在这些地区先后形成了各个沦陷区。在这些区域内,日本侵略势力和中国投降势力相互勾结,建立了日伪政权。"日伪电影"就是在这个政权的控制下发生的电影现象。

由于沦陷区的日伪电影是日本军国主义伴随着军事占领进行的一种文化侵略,而这种文化侵略又是在中国的投降势力配合下实施的,所以,就其根本特征而言,日伪电影具有侵略主义和卖国主义的双重性质,是中国电影发展历史中的逆流。与沦陷区的形成和消失轨迹相应,日伪电影也有一个从产生到灭亡的过程。这个过程向人们昭示了一个规律:通过电影媒介进行文化殖民和文化卖国都是行不通的,伴随着军事占领而进行的文化侵略和文化卖国,只会随着军事占领的失败而告终。

毫无疑问,作为一个总体现象,日伪电影是非常反动的。但是,有两点必须加以区别看待:第一,对参加日伪电影机构工作的中国电影人,必须对不同的人作出具体的、不同的分析。也就是说,并不是所有参加日伪电影机构的电影人都满意当权者的政策,都心甘情愿地为他们卖命,相反,他们中的

许多爱国心未泯者,都在通过各种方式,企图突破当权者的控制。即使参加拍摄过体现当局意图影片的电影人,也不一定是真心实意地拥护他们的政策。在参加这些机构工作的中日双方电影工作者中,也有相当一些具有自由主义思想的、不赞成或不完全赞成侵略战争的人士。第二,对于这些机构的出品也要加以具体的分析。也就是说,并不是所有的影片都体现了日伪当局的权力意志。

总之,与租界区商业电影一样,沦陷区日伪电影也是一个十分复杂的电影现象。

第一节 沦陷区日伪电影的产生和灭亡

在抗日战争时期的中国,按照时间先后,曾经存在过三股日伪势力,即东北日伪势力、华北日伪势力、华东/华中/华南日伪势力。相应地,在中国电影发展史上,也就出现了三地日伪电影:长春的"满洲映画协会";北平的"华北电影股份有限公司";"孤岛"失陷后上海的"中华联合制片股份有限公司"/"中华电影股份有限公司"。

一 "满映"的发展与解体

"满洲映画协会"成立于1937年8月,是伪满洲国对电影进行全面统治的特设机构,既从事影片的发行放映,又从事故事片和新闻纪录片的制作,并具有一部分国家对电影进行管理的政权职能。"满映"建立后,便在这些领域进行了一系列的活动。

首先,"满映"开始积极调整影片的发行渠道,扩大影片的发行面,努力使其影片的发行放映走上正轨。它通过发展电影院,特别是市县电影院,很快建立了自己的发行网;并同德

国、意大利和朝鲜等国建立了影片交换关系；为充分利用电影这种形式进行宣传，“满映”还在全满各县、旗公署设立巡回电影放映班，建立巡回电影放映网，并于1939年3月设立开发课，专门负责影片巡映活动。而其深层目标是通过对发行放映权的掌握，占领“满映”出品和日本影片在伪满洲国地区的电影市场。到1939年，在伪满洲国，日本影片和“满映”出品的电影市场占有率已经分别达第一位和第二位，美国影片、欧洲影片以及中国其他地区影片都保持大体均同的、不多的市场份额。电影市场的变化清楚地体现了日伪“国策电影”的本质。

其次，“满映”还通过调整机构和人事变动，增强管理。1939年11月1日，伪满洲国的国务院弘报处任命曾当过警察头目的甘粕正彦为“满映”第二任理事长。[256]“满映”的投资很快由原来的五百万增加到九百万元。两周后，甘粕正彦就向伪满国务院弘报处提出了调整改革机构的报告意见。[257]为了充实创作队伍，甘粕正彦通过各种渠道，从日本调来了一些富有经验的电影专业人员来“满映”工作；为了摧毁根岸一派在“满映”的原有基础，甘粕对一般日本职员采取了一些打击手段；为了让“满映”成为“满洲人的满映”，甘粕开始起用中国人做导演、编剧和摄影、美工。

为配合日本的“大陆政策”，“满映”还积极建立“大陆电影联盟”，把势力伸向中国华北和华中地区以至全中国。为了实现这种联盟，“满映”通过各种渠道，积极谋求同伪华北临时政府和伪华中维新政府建立联合。中华电影公司和华北电影公司的诞生，就是“满映”实行大陆电影联盟政策的产物。

“满映”不断扩大其势力范围，在1941～1943年间，还先后建立了主要由甘粕正彦担任董事长的一些卫星机构。这些机构是：满洲电影总社、“满映”光音工业株式会社、新京音乐

团、满洲恒化工业株式会社、满洲音盘配给株式会社和满洲杂志社等。它们基本上由“满映”投资,主要业务也是为“满映”服务。

与此同时,“满映”还抓紧制片工作。从1938年到1939年底,“满映”共拍摄故事片(娱民映画)十七部。见表:[258]

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
壮志烛天	1938	仲贤礼	坪井与	大森伊八	王福春、郑晓君、刘恩甲、张敏
明星的诞生	1938	松本光庸	松本光庸	竹内光雄	何奇人、孟虹、张敏、曹倜箴
七巧图	1938	裕振民	矢原礼三郎	杉浦要	高翎、季燕芬、孙季星、王宇培
万里寻母	1938	坪井与	坪井与	大森伊八	叶苓、王丹、张敏、戴剑秋
大陆长虹	1938	上砂泰蔵	上砂泰蔵	玉置信行	王福春、郑晓君、杜撰、季燕芬
蜜月快车	1938	重松周	上野真閃	池田专太郎	李香兰、杜寒星、张敏、周凋
知心曲	1938	重松周	高原富士郎	杉浦要	杜撰、李鸽、季燕芬、刘恩甲
田园春光	1938	山川博	高原富士郎	杉浦要	李鸽、杜撰、张敏、周凋
国法无私	1938	杨正仁	水江龙一	藤井春美	郭绍仪、李明、薛海墀
富贵春梦	1939	荒牧芳郎等	铃木重吉	藤井春美	李香兰、杜撰、张敏、戴剑秋
冤魂复仇	1939	高柳春雄	大谷俊夫	大森伊八	刘恩甲、张书达、李香兰、周凋

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
慈母泪	1939	荒牧芳郎	水江龙一	藤井春美	李明、张敏、李鹤、杜撰
铁血慧心	1939	高柳春雄	山内英三	杉浦要	李香兰、赵爱苹、姚鹭、刘恩甲
真假姊妹	1939	长谷川浚	高原富士郎	岛津为三郎	李明、郑晓君、张敏、季燕芬
国境之花	1939	杨正仁	水江龙一	藤井春美	王丽君、王福春、徐聪、隋尹辅
烟鬼	1939	中村能行	水江龙一	藤井春美	周凋、李显庭、季燕芬、张翊
东游记	1939	高柳春雄	大谷俊夫	大森伊八	李香兰、刘恩甲、张书达、徐聪

这些故事片中，既有宣传伪满国军和警察或为日本军事侵略涂脂抹粉的所谓“国策片”，如《壮志烛天》、《国境之花》和《大陆长虹》等；又有一些没有强烈宣传色彩的娱乐片，如《明星的诞生》、《七巧图》、《慈母泪》、《蜜月快车》和《富贵春梦》等。总的来看，将侵略宣传和电影娱乐结合起来，是这一时期“满映”出品的主要特征。

“满映”还非常重视纪录片、教育片和宣传片（文化映画）的拍摄。1938年10月，“满映”专门设立文化映画课，1938年10月～1939年2月，日本关东军、伪满政府、伪协和会和“满映”共同制定了一个庞大的文化片拍摄计划——“满洲帝国映画大观”，拟制作有关伪满洲国建国、国政、产业、交通、社会和文化等内容的文化影片。在这个计划指导下，到1939年底，“满映”共拍摄了文化片六十部。另外，在同一时期，隶属于“满映”文化映画课的时事映画系，编辑发行了包括《满映通

讯》(日语)和《满映时报》(汉语)共约70号新闻片。

由于新摄影棚投入使用和新理事长甘粕正彦采取的一系列措施,"满映"的故事片生产有了明显发展。从1940年到1942年间,共出品故事片六十四部。见表:[259]

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
黎明曙光	1940	荒牧芳郎	山内英三	远藤滋吉	笠智众、西村青儿、周凋、李显庭
情海航程	1940	熙野	水江龙一	藤井春美	徐聪、季燕芬、白玫、周凋
有朋自远方来	1940	张我权	水江龙一	藤井春美	徐聪、白玫、杜撰、陶滋心
如花美眷	1940	荒牧芳郎	荒牧芳郎	池田专太郎	白玫、陶滋心、郭绍仪、隋尹辅
人马平安	1940	中村能行 周兰田	高原富士郎	福岛宏	刘恩甲、张书达、张敏、王丽君
爱焰	1940	杨叶	山内英三	远藤滋吉	李明、李显庭、张敏、王福春
王属官	1940	牛岛春子	藤川研一 高桥纪	杉浦要	赵刚、马雪筠、涵子、王三、日本大同剧团
风潮	1940	周晓波	周晓波	谷本精史	张敏、徐聪、季燕芬、赵爱苹
艺苑情侣	1940	荒牧芳郎	大谷俊夫	池田专太郎	白玫、杜撰、季燕芬、徐聪
流浪歌女	1940	杨叶	山内英三	福岛宏	李明、陶滋心、李显庭、王宇培
新生	1940	姜学潜 周兰田	高原富士郎	远藤滋吉	刘恩甲、徐聪、孟虹、董波

250

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
谁知她的心	1940	熙野	朱文顺	谷本精史	叶苓、王丽君、白玫、李显庭
现代男儿	1940	山内英三	山内英三	池田专太郎 藤井春美	杜撰、陶滋心、王影英、戴剑秋
地平线上	1940	荒牧芳郎	荒牧芳郎	谷本精史	刘白、王杰玺、白辛、马黛娟
大地秋光	1940	高森文夫	岛田太一	南田常治	叶苓、李显庭、李景秋、崔德厚
刘先生回头	1940	山内英三	山内英三	远藤瀛吉	崔德厚、安琪、叶苓、赵爱苹
都市的洪流	1940	周晓波	周晓波	岛津为三郎	杜撰、孟虹、郑晓君、王宇培
现代日本	1940	大谷俊夫	大谷俊夫	杉浦要	周凋、隋尹辅、徐聪、白玫 特邀：中田弘二、凤见章子
胖瘦闹三更	1940	新田埝	新田埝		刘恩甲、张书达、那娜
运转时来	1941	张我权	高原富士郎	池田专太郎	刘恩甲、张书达、季燕芬
患难交响曲	1941	张天赐	张天赐	谷本精史	周凋、赵成撰、浦克、王瑛
幻梦曲	1941	周晓波	周晓波	岛津为三郎	徐聪、孟虹、杜撰、白玫
明星日记	1941	山内英三	山内英三	福岛宏	刘恩甲、叶苓、李显庭

(续表)

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
双娇泪	1941	安龙齐	水江龙一	藤井春美	季燕芬、马黛娟、隋尹辅
铁汉	1941	尚元度	山内英三	远藤瓜吉	李显庭、季燕芬
黄金箩	1941	安娴	大谷俊夫	福岛宏	叶苓、刘恩甲、张书达、萧大昌
家	1941	王则	王则	池田专太郎	张敏、周凋、刘潮、郑晓君
她的秘密	1941	朱文颂	朱文颂	岛津为三郎	王丽君、徐聪、袁敏、隋尹辅
花瓶探案	1941	吕平	水江龙一	藤井春美	刘志人、董波、郑晓君、闵滋心
园林春色	1941	熙野	周晓波	谷本精史	杜撰、孟虹、侯志昂
奇童历险记	1941	王智侠	徐绍周	远藤瓜吉	赵爱苹、叶生、戚剑秋、王兆义
荒唐英雄	1941	张天赐	张天赐	谷本精史	浦克、张晓敏、马黛娟
篱畔花香	1941	熙野	宋绍宗	岛津为三郎	张静、杜撰、刘潮、王彭英
满庭芳	1941	张我权	王则	池田专太郎	徐聪、孟虹、王丽君、李显庭
新婚记	1941	熙野	朱文颂	福岛宏	刘恩甲、白玫、李景秋
天上人间	1941	张南	周晓波	远藤瓜吉	季燕芬、杜撰、闵滋心、张奕
雨晨花残	1941	刘国权	山内英三	岛津为三郎	张静、李显庭、赵爱苹、刘潮

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
龙争虎斗	1941	姜衍	水江龙一	藤井春美	徐聪、萧大昌、白玫、崔德厚
镜花水月	1941	姜衍	大谷俊夫	池田专太郎	浦克、马黛娟
青春进行曲	1941	张我权	张天赐	池田专太郎	董波、赵成撰、张奕、张晓敏
王麻子药	1941	张我权	朱文顺	福岛宏	周凋、刘志人、陶滋心、张冰玉
巾帼男儿	1941	梁孟庚	王则	远藤瀛吉	王丽君、李显庭、张奕、戴剑秋
玉堂春	1941		王心斋	池田专太郎 岛津为三郎	赵啸润、尚富霞、朱德奎、朱遇春
雪夜	1941	张天赐	张天赐		周凋、马黛娟
胭脂	1942	柴田天马	大谷俊夫	池田专太郎	郑晓君、杜撰、赵爱苹、隋尹辅
夜未明	1942	张天赐	张天赐	福岛宏	周凋、马黛娟、赵耻、浦克
春风野草	1942	杨叶	水江龙一	藤井春美	隋尹辅、白玫、刘志人、陶滋心
黑痣美人	1942	佐竹陆夫	刘国权 笠井辉二	气贺靖吾	白玫、徐聪、浦克、陶滋心
一顺百顺	1942	王心斋	王心斋	福岛宏	浦克、张奕、叶苓、周凋
黄河	1942	周晓波	周晓波	谷本精史	周凋、徐聪、张奕、孟虹

(续表)

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
花和尚鲁智深	1942	何群 张我权	水江龙一	中根正七	陈镇中、李显庭、徐聪、萧大昌
娘娘庙	1942	姜衍	水江龙一	远藤滋吉	曹佩箴、张静、马黛娟、徐聪
歌女恨	1942	山内英三	朱文顺	藤井春美	白玫、浦克、赵爱苹、吴菲菲
爱的微笑	1942	荒牧芳郎 佐竹陆夫	山内英三	中根正七	叶生、曹佩箴、王芬兰、李唐
雁南飞	1942	荒牧芳郎	杨叶	池田专太郎	李显庭、郑晓君、李景秋
豹子头林冲	1942	熙野	朱文顺	深田金之助	周凋、王丽君、王芳兰、李显庭
皆大欢喜	1942	八木宽	王心斋	福岛宏	张敏、王安、浦克、叶苓
黑脸贼(上)	1942	山内英三 姜衍	张天赐	藤井春美	周凋、张奕、马黛娟、赵爱苹
黑脸贼(下)	1942	山内英三 姜衍	张天赐	藤井春美	周凋、张奕、马黛娟、赵爱苹
恨海难填	1942	山内英三	朱文顺	竹村康和	徐聪、李显庭、张静、张慧
小放牛	1942	张我权	王则	远藤滋吉	孟虹、古枢
璎珞公主	1942	姜衍	山内英三	岛津为三郎	李显庭、刘潮、赵成撰、安琪
迎春花	1942	清水宏 长濑吉绊	佐佐木康	野村吴 中根正七	浦克、李香兰、木暮实千代

其中,《黎明曙光》和《黄河》因宣传"日满一心",歌颂日军"功德"且克服了"从来的国策电影皆缺乏娱乐的兴趣"的弊端,[260]成为整个"满映"国策电影的代表作。另外,《如花美眷》、《情海航程》、《篱畔花香》和《谁知她的心》等影片,表现了婚姻与日常家庭生活的悲喜剧;《风潮》、《艺苑情侣》、《流浪歌女》和《歌女恨》等影片努力开拓新的表现领域,反映了社会底层人的生活艰难;而《人马平安》、《黄金梦》、《花瓶探案》和《荒唐英雄》等喜剧片和荒唐故事片,《龙争虎斗》、《花和尚鲁智深》、《豹子头林冲》、《胭脂》、《玉堂春》和《小放牛》等古装片和戏曲片,因没有明显的宣传意图且符合中国观众的欣赏趣味,受到了普通观众的喜爱。

1940 年 12 月,"满映"文化映画从制作部门划分出来,成为启民映画部。从此,文化映画改称启民映画。由于启民映画直接体现了日伪"国策电影"的思想,一直受到"满映"的重视。1940～1942 年间,启民映画片达到一百一十部,比"满映"最初三年生产的文化片多出近一倍,不仅完成了"映画大观"所规划的拍摄内容,而且大大超过了那个规划。这是"满映"启民映画(文化映画)发展的鼎盛时期,也是"满映"利用电影对中国东北人民灌输殖民思想最突出的时期。

1941 年 12 月 8 日,太平洋战争爆发。为配合战争宣传,"满映"编辑了《新闻特报》和《击坠敌机》、《空中神兵》等时事报道片,迅速向伪满全境发行。但到了 1943 年,日本开始在太平洋战区处于不利地位。为解决面临的困难,日本加紧了对殖民地及被占领国的经济掠夺,对伪满洲国的经济掠夺尤其严酷。为不断补充日本严重缺损的兵源,日本方面把在"满映"工作的许多日本人也招募到前线。到 1945 年,"满映"的日本人较 1941 年减少了百分之七十。"满映"在经济紧张、人员减少的情况下,只能勉强维持生产。同时,由于日本战事连

年吃紧,伪满政权濒临垮台,日伪当局更加紧了对沦陷区人民的思想统治。"满映"许多创作人员遭到逮捕、关押甚至处死,这也使"满映"工作人员终日战战兢兢,无心进行创作生产。从1943~1946年8月,"满映"的生产较以前大幅度下降,直到随着日本军国主义宣布投降而彻底垮台。

在这两年多的时间里,"满映"仅拍摄故事片二十七部。见表:

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
碧血艳影	1943	山内英三	刘国权	气贺靖吾	徐聪、周凋、张奕、浦克
求婚启事	1943	佐竹陆夫	王心斋	福岛宏	周凋、叶苓、杜撰、浦克
银翼恋歌	1943	长佃博司	大谷俊夫	竹村佐久象	徐聪、戴剑秋、王丽君、赵成撰
白马剑客	1943	八木宽	张天赐	藤井春美	张奕、吴恩鹏、浦克、张晓敏
富贵之家	1943	周晓波	周晓波	福岛宏	张敏、王宇培、白玫、周凋
劫后鸳鸯	1943	朱文顺	朱文顺		浦克、张静、徐聪、赵爱苹
千金花子	1943	王心斋	王心斋	福岛宏	浦克、曹佩箴、戴剑秋
燕青与李师师	1943	八木宽	张天赐	岛津为三郎	张奕、张静、周凋、毕彧
今朝带露归	1943	八木泽武孝 栗原有藏	杨叶		杜撰、王丽君、叶苓、徐聪

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
我的莺	1943	岛津保次郎	大佛太郎	福岛宏	李香兰、千叶早智子、黑井洵
血溅芙蓉	1943	原健一郎	广濑数夫	竹村康和 王福春	徐聪、白珊、隋尹辅
绿林外史	1943	栗原有藏	王心斋	近藤埝	浦克、曹佩箴、陈镇中、江云逵
晚香玉	1944	姜学潜	周晓波	藤井春美 王福春	徐聪、白玫、寒梅、浦克、屠保光
好孩子	1944	馆冈谦之助	池田督	竹村康和	于延江等
爱与仇	1944	熙野	笠井辉二	岸宽身	孟虹、杜撰、张敏、徐聪、张奕
月弄花影	1944	原健一郎	广濑数夫	深田金之助	李显庭、顾萍、王宇培
夜袭风	1944	原健一郎	广濑数夫	福岛宏	周凋、张奕、隋尹辅、李显庭
化雨春风	1944	佐竹陆夫 片冈熹			
百花亭	1944	张天赐	张天赐		张奕、寒梅、顾萍、王人路、宁波
白雪芳踪	1944	冯宝树	朱文顺	竹村佐久象	张敏、赵成撰、白玫、张素君
一代婚潮	1944	杨辅仁	周晓波		孟虹、杜撰、张敏、周凋
夜半钟声	1944		王心斋		张书达、王芬兰、刘彬彬

(续表)

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
妙扫狼烟	1944	大谷俊夫	大谷俊夫	深田金之助	浦克、陶滋心、张书达
虎狼斗艳	1945	馆冈谦之助	大谷俊夫 池田督	深田金之助	李显庭、赵爱苹
芝兰夜曲	1945	周晓波	朱文顺	杉浦要	曹佩箴
兰花特攻队	1945	馆冈谦之助	笠井辉二	岸宽身	水岛道太郎、小杉勇
大地逢春	1945		周晓波		张奕、风眠
苏小妹(未完成)	1945	姜学潜 长佃博司	木村庄十二	杉山公平	寒梅、江云逵
明星幻想曲(未完成)	1945		大谷俊夫		浦克、孟虹
征服天界(未完成)	1945		王心斋		浦克、于景霖
紫丁香(未完成)	1945		宋培菡	藤井春美	杨仁、莽一萍

在这些影片中,《大地逢春》、《碧血艳影》、《夜袭风》、《兰花特攻队》和《银翼恋歌》等"国策片"仍然露骨地歌颂日本侵略扩张、宣传伪满的宪兵警察;但是,《求婚启事》、《劫后鸳鸯》、《富贵之家》、《今朝带露归》和《一代婚潮》等,则不明显取悦于日伪统治者,并以家庭生活和男女恋爱为题材。而主要由"满映"的中国影人创作,取材于中国历史和文化的武打片和古装片,如《燕青与李师师》、《百花亭》、《白马剑客》、《晚香玉》和《血溅芙蓉》等,赢得了一些观众。

与故事片的减少相应,这一时期"满映"的启民映画(纪录

片、教育片和宣传片)也显露颓势,两年多才生产十九部。

1944年下半年到1945年,由于战事吃紧,"满映"被征兵人数又在增多。这时的"满映"已经人心涣散、风雨飘摇了。1945年8月8日,苏联对日宣战,伪满洲临近垮台。在下令焚毁"满映"的重要文件档案与有关军事题材的影片以至书籍后,8月20日,甘粕正彦服毒自杀。"满映"宣告解体。

二 华北电影股份有限公司的建立及消亡

华北电影股份有限公司是日伪统治者统一管理华北电影事业的权力机构,也是日伪电影在中国华北的体现。它的肇始与兴衰都与"满映"有密切的关联。

在华北电影公司成立之前,中国华北的日本占领军以及"满映"已经在北平进行了一些拍片活动。1939年11月,由"满映"、日本兴亚院、日本的"松竹"、"东宝"、"东和商事"和"富士胶片"等公司与伪华北临时政府联合投资的华北电影股份有限公司宣告成立。11月25日,伪华北临时政府以临字第227号令,颁布了《华北电影股份有限公司条例》,对公司设立的目的、公司所在地、资本总额、股金数额和职权范围等,都做了明确规定。12月21日,华北电影公司在北平召开创立总会,其领导成员是被派定的。董事长由伪华北临时政府文教部参司梁亚平担任;"满映"配给部长古川信吾担任专务董事;董事有"满映"的茂木久平,日本"松竹"专务的城户四郎、"东宝"专务的大桥武雄,还有伪华北临时政府的吴承是和汪济艘。由此可以看出,华北电影公司与"满映"一样,也是集权力与经营于一体的垄断中国华北电影的日伪电影机构。

在日本方面和"满映"的指导下,华北电影公司也在管理、发行放映及制片等领域采取了一系列的措施。

首先,华北电影公司设立了总务、制作、业务、调查和涉外

五个部门,并在北平、天津和青岛设立了办事处,在门司、山海关、济南、大同、石门、张家口和太原等地设立了联络站。到1941年6月,华北电影公司已掌握北平、天津、济南、青岛、芝罘和太原等地电影院八十一座,主要放映日本影片、"满映"影片和"孤岛"影片。除此之外,公司还把自己所摄影片向国民党统治区、伪满洲国和日本的电影院发行。

随着战争进展,华北电影公司在管理上更加严苛;1942年7月,进行了较大改组,所有部门的主管也全部换为日本人。12月,华北电影公司强迫各影院开展日本侵略政策的"大东亚战争新闻电影大会",加强"国策"新闻片的发行和放映;为配合日军对华北抗日根据地的大扫荡,推行"强化治安运动",华北电影公司还对北平的各电影院实施了更为严厉的管制措施。

在制片领域,华北电影公司也与"满映"一样,既拍摄新闻纪录片,也拍摄故事片和戏曲片。它曾受日本"北支派遣军"和伪华北临时政府之托,拍摄宣传日伪国策的文化片《新生华北》、《我们的公路》、《日本纪行》、《复旦光华》、《摄影棚建设》和《治安强化运动》等,还编辑了《世界电影新闻》(每月三期),报道由日本电影社提供的世界各地要闻。

由于无合适的人才,从1942～1945年,华北电影公司的创作还主要停留在戏曲片领域,其中有《孔雀东南飞》、《御碑亭》、《盘丝洞》、《红线传》和《花田八错》等,戏曲故事片则有《十三妹》。还有由王元龙编导,分别由童芷苓、童寿苓、李盛藻、苏维明、肖长华、马富禄和奚啸伯等人主演的《京剧精华》第一、二辑。

为拍故事片,华北电影公司只好邀请从"满映"来的刘国权、张天赐,上海来的王元龙组成导演阵容。此外,演员队伍也"相当的空虚"。[261]因此,从1944年到1945年,华北电影

公司仅拍摄了故事片《梦难成》、《混江龙李俊》、《杨柳风》以及与"满映"合作、由刘国权和笠井辉二联合导演的侦探片《租界的夜景》数部。尽管这些影片多以爱情、家庭、社会、人生为题材,不具有宣扬侵略、鼓动卖国的政治内容,但艺术的质量不高却也是事实。华北电影公司在创作上的失败也是日伪电影的必然命运。华北电影公司创作的故事片,见表:

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
东亚和平之路	1938		铃木重吉	藤田荣次郎	张稽祖、白光、李飞宇、徐聪
更生	1938		于梦昆、高天佑		白玫
梦难成	1944		刘国权		林默予、周刍、史弘
租界的夜景	1944		刘国权 笠井辉二		王元龙、徐聪
混江龙李俊	1944	王介人	王元龙		王元龙、石珊、白峰
杨柳风	1945		张天赐		陆丽珠、张倩、史弘

三　上海的日伪电影从建立到终结

1941年12月8日,亦即太平洋战争爆发的当日,日军越过苏州河,占领租界;维持了四年多的"孤岛"成为沦陷区。"孤岛"电影也为日伪电影所代替。

沦陷后的全上海,在日本侵略者和汪精卫卖国政权的结合下,实施了严酷的法西斯军事管制。整个社会陷入恐怖中,经济千疮百孔,人民生活困难重重。上海的新闻、出版、戏剧、文学等文化事业均遭迫害和打击;而由日伪势力竭力扶植的汉奸文艺一时甚嚣尘上;然而,在沦陷后的上海,仍有少量爱

国进步文化工作者坚守阵地,显示了他们置生死于度外和抗战到底的可贵精神。

由于沦陷,上海电影也进入存亡绝续的转折关头。

历来为中国电影中心的上海电影业,实际上早已是日本侵略者垂涎三尺的目标。早在1938年10月,由日本国际映画新闻社社长市川彩主持,在北平举行的一次"日本电影的大陆政策及其动向"的座谈会上,日本人和汉奸已经警觉到中国观众对日本电影侵略的抵制,感到有改变政策的必要:"今后,日本如要以中国电影市场为目标而作活动的话","在日本电影上千万不能加上日本或是满洲的名义,最好用大题材的中国电影的姿态出现,表面上和日本、满洲毫无关系而应当使它成为完全中国人的事业"。[262]在上海,他们决定改变在东北和华北实行的赤裸裸的、急功近利的电影侵略,而代之以培养电影汉奸,在中国电影中注入殖民主义思想,拍摄所谓"大题材的中国电影"。

日伪对上海电影的控制,也是循序渐进的。他们首先着手收买电影院,并开办日立电影院。1939年3月,上海历史最悠久的电影院——虹口影戏院,被日商以优厚代价购得;4月13日,日本人筹设的福民大戏院开业。

6月27日,中华电影股份有限公司(以下简称"中华")成立,这是一家日本人与汉奸合流的电影机构,它标志着日本人迈出了向上海电影进行有组织、有步骤侵略的第一步;同时,"中华"也是上海沦陷后日伪电影机构"中联"与"华影"的雏型。软性电影论者刘呐鸥、穆时英和黄天始等人,与日本人合作,筹资一百万元,首先在上海公共租界设立了公司总办事处。

"中华"成立之初,便仰仗日伪势力,并通过各种手段,取得各制片公司出品在华中、华南及东北、华北的发行权,实际

上垄断了中国除大后方和抗日根据地外的广大沦陷区的电影发行放映市场;他们还逐步把在华中、华南经炮火破坏的电影院以极低的代价收归己有。在汪伪中央政府成立即所谓还都南京之前,"中华"的电影汉奸都是"以极端勇敢的姿态去和恶劣的环境奋斗"的,连其制作部次长刘呐鸥被杀,他们也"不因暴力而畏缩",[263]足见他们的卖国意志之顽强。

汪伪政府在南京成立后,"中华"作为政府的一个部门划归政府宣传部领导,驻日大使褚民谊任"中华"董事长;"中华"终于成为"最先调整成功的中日合办的国策公司",[264]并获得经伪政府赋予的电影发行垄断权。"中华"这时一方面致力于"文化电影"的制作,按期出品世界新闻片和其他文化影片,借以宣传"日中亲善"与"和平建国",又一方面组建巡回放映班,扩大文化影片的影响。如果说,"满映"和"华北"呈现在国人面前的更多是日寇侵略色彩;那么,"中华"给予国人的则主要是汉奸卖国味道。

"孤岛"消失后,英美等国在中国和东亚其他地区的势力被排除,长期依赖英美供给胶片及原料的上海制片公司,面临停顿歇业的危机;同时,南洋航运断绝,上海制片公司又丢掉了自己的海外市场。"中华"趁此之机,以资金和原料供给各制片公司,对上海影业进行了几乎是杀戮性的收买。上海的沦陷,使"中华"进一步获得了中外影片的所有发行权,实行了配给与发行的一元化。

配给与发行一元化目标既已实现,制片一元化就提上了日程。1942 年 4 月,日伪当局指使新华公司老板张善琨出面,由"中华"出资三百万元,将上海的"新华"、"艺华"、"国华"、"金星"等十二家影片公司合并,成立了中华联合制片股份有限公司(以下简称"中联"),董事长由伪国民政府宣传部长林柏生担任。由此,上海电影业彻底沦入日伪手中。

尽管"中联"拥有十六座摄影棚,全沪的大明星、大导演以及各部门技术人材,"可以说是一网打尽了",[265]但由于胶片的来源受到很大限制,此时日本对华经济政策,又以"合理地降低我方在中国的消耗"为原则,[266]故而"中联"的制片能力并不强,一个月仅四五部出品而已,根本不能满足上海各首轮影院放映的需要。而"中联"的人员构成,既有汪伪政府要员林柏生,又有由日本华中派遣军选定的作为日方代表的川喜多长政;既有中国电影企业家张善琨、周剑云、严春堂,又有公开投敌的汉奸冯节、黄天始;既有朱石麟、卜万苍、岳枫、李萍倩、黄绍芬、周贻白、陈云裳、高占非等中国电影工作者,又有浑大防五郎、笞见恒夫、小出孝、早川晓成、岛久迩男等日本电影界人士。总之,这一切使"中联"像一只东拉西凑的大拼盘,总是拧不成一股劲;再加上许多其他的原因,"中联"的内情更为复杂。[267]

"中联"成立后,在三个方面进行了舆论宣传:首先是宣扬日伪一以贯之的电影"国策";其次是极力清除和杜绝英美电影;第三是不遗余力地鼓吹日本影片。[268]但尽管如此,"中联"的发展状况还是令日伪当局、"中联"电影工作者和一般观众都不满意。由于"中联"投资的减少以及电影观众人数的下降,"中联"的财政"实是非常堪虑的";[269]由于思想被禁锢,"许多题材大家都不敢拍",在"只求无过,不求有功"的心态下,"大家都倾向爱情片子方面去",[270]致使"中联"出品大同小异,无所创举;而对"中联"上层人士来说,"中联"对于文化宣传及教育方面的任务也似乎尚未有多大的成就,[271]它"无关宣传",献给观众的只是"大量的风花雪月"。[272]这样看来,日伪当局决定改组"中联",成立中华电影联合股份有限公司(以下简称"华影")的原因,就不仅是经济的拮据、创作的平庸和主题的游离了;改组的真正目的,是为了给沦陷时期的上海

电影再打一次强心针，替即将走入死角的“中联”寻找一种新生。

1943年5月，汪伪政府颁布了《电影事业统筹办法》，决定将当时上海的电影发行机关“中华”、制作机关“中联”与放映机关上海影院公司合并，使制片，发行、放映三位一体。这个三位一体的电影机构就是“华影”，总经理为冯节，张善琨任副总经理兼制片部经理。在5月11日，“华影”创立会议上，聘请陈公博、周佛海和褚民谊为名誉董事长，推定林柏生为董事长，川喜多长政为副董事长。从“华影”的领导结构来看，“华影”和“中联”没有太大的差异。

进入1943年以后，日本军队在太平洋战区已经处于劣势，日伪内部人心不稳，无暇也无力对上海电影进行严格而又卓有成效的统制；上海形势的相对稳定和电影工作者对沦陷环境的相对适应，也使许多电影工作者得以在影片题材、风格、艺术性和技术性等方面进行一定的探索。从“中联”到“华影”，上海电影界并未在本质上发生变化，相反，在表面上看，统制似乎比“中联”更加严厉的“华影”，反而比过去的“中联”多了些放松的空气。

从总的舆论导向而言，“华影”中宣扬国策电影、鼓吹“大东亚电影圈”的论调已经开始衰微：无论“华影”领导阶层还是一般职员，都可以不用遮遮掩掩地运用“中国电影事业”及中国“独立的本位文化的电影作风”等等概念；同时，人们从对电影的“国策”宣传的强烈关注，转移到对电影的基本理论建设和电影的艺术追求、技术探索等领域。因而，针对“华影”当局提出的“教育电影”口号，[273]一些爱国的文化和电影工作者，不仅从“教育”与“娱乐”和“艺术”的关系出发，论证了“教育电影”的虚妄，[274]而且从艺术与现实的关系角度，痛责了“华影”部分出品，又对中国电影提出了自己的希望。[275]敢于大

胆批判"华影"及其出品,是上海沦陷后正直的电影文化工作者,起来反对文化殖民和电影侵略的一种勇敢尝试,这是东北和华北沦陷区电影不曾出现过的现象。

当然,作为独占性的国策电影机构,"华影"根本没有也根本不可能放弃对上海进行文化殖民和电影侵略。"华影"成立之初,各方人士也曾狐假虎威、摇旗呐喊。张善琨希望"华影"为中国电影事业及大东亚电影事业继续努力";冯节认为"华影""此当奠定中国电影事业百年大基";铃木喜代松公开提出"华影"必须贯彻"大东亚战争下的教育理念"等等。[276]"华影"成立不久后的1943年8月,总经理冯节就奉汪伪政府宣传部的命令,以宣传部顾问名义赴日本考察电影戏剧事业。11月间,冯节又与川喜多长政和张善琨以考察电影文化事业为名前往伪满洲国,"华影"俨然成为"大东亚文化交流的象征";[277]同年10月,"华影"设立国际合作制片事务处,由日本人浑大防五郎任主任,"华影"与日方合拍《春江遗恨》就与这个事务处有关系。"华影"的这些"国际文化交流",本质上是为日本"大东亚共荣圈"的国策服务的。1943年6、7月间,"华影"还设立了一个由日本人不破佑俊任所长的"中华电影研究所"。该研究所"以研究电影理论与实践,培植电影人才,改良电影事业,增进电影在文化上的水准,以贡献于国策之完成及大东亚文化之建设为宗旨",[278]其所属的文化制片厂,拍摄了近四十部宣扬日伪合作及大东亚战争的所谓文化影片。[279]中华电影研究所还设立电影学校,为上海训练电影的各种专门人才。中华电影研究所在"华影"时期的活动,把日本的文化殖民和电影侵略政策推向了一个更加深广的境地。

由于"华影"也与"中联"一样,在理论和创作上都存在着许多或隐或显、难以克服的复杂矛盾,因而也遭到各方面人士的指责和批评。由于日本的军事占领和文化侵略,"华影"无

论在思想水平还是技术水平方面都不可能有所作为;由于"华影"的内部矛盾以及上海正直的电影文化工作者对"华影"的怠工和抵抗,"华影"也没有产生出令日伪当局真正满意的国策影片。

到"华影"晚期,"华影"的各种显在矛盾已经无法掩盖。首先是电影器械短缺、技术设备落后。太平洋战争爆发之前,中国电影几乎所有的器材用具,都仰赖英美。上海沦陷后,英美舶来品绝迹。国产器械设备又实在不能使用。这样,两三年后,原有的器械设备已损耗得差不多了。客观条件的限制,严重挫伤了"华影"从业员拍片的积极性。第二,由于裁员和出走,"华影"人才凋零。更有许多影人迫于上海形势的压迫和生活的艰难,北上淘金;留在"华影"的人员也大都惶惶然,不可能专心拍片。在日军还未正式宣布投降的时候,"华影"就已解体;上海沦陷区的日伪电影也结束了它的历程。

"中联"和"华影"创作的故事片,见表:

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
蝴蝶夫人	1942	陶秦	李萍倩	周达明	刘琼、陈燕燕、徐莘园、陈琦
香衾春暖	1942	于由	岳枫	黄绍芬	顾兰君、黄河、殷秀岑、韩兰根
卖花女	1942	文逸民	文逸民	王春泉	李丽华、姜明、关宏达、徐莘园
风流世家	1942		郑小秋	罗从周	胡枫、舒适、袁绍梅、慕容婉儿
燕归来	1942	程小青	张石川	董克毅	周曼华、吕玉堃、严俊、舒宏

(续表)

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
海上大观园	1942	朱石麟	朱石麟	沈勇石	陆露明、梅熹、屠光启
落花恨	1942	方浩	何兆璋	董克毅	顾兰君、魏衍万、吕玉堃、马骥
牡丹花下	1942	卜万苍	卜万苍	薛伯青	陈云裳、顾也鲁、韩兰根、姜明
恨不相逢未嫁时	1942	张一萍	王引	余省三	袁美云、高占非、徐立、徐莘园
白衣天使	1942	方浩	张石川	董克毅	周曼华、舒适、王慕萍、蒶纳、周起
蔷薇处处开	1942	李沙南	方沛霖	庄国钧	李红、顾也鲁、龚秋霞、王蒂
千里眼	1942		徐欣夫	石凤岐	李红、徐莘园、顾梅君
春	1942	杨小仲	杨小仲	黄绍芬	周曼华、徐立、严化、张帆、陈琦
秋	1942	杨小仲	杨小仲	黄绍芬	李丽华、张帆、王丹凤、张翠英
并蒂莲	1942	屠光启	屠光启	沈勇石	顾兰君、顾也鲁、贺宾、严俊
慈母心	1942		文逸民		王引、袁美云、陆露明
珠联壁合	1942		何兆璋		胡枫、郑重
白云塔	1942	程小青	黄汉	王玉如	周曼华、徐风

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
博爱	1942		“中联”导演合作		刘琼、顾也鲁、童月娟、袁美云、梅熹、陆露明、陈云裳等联合演出
不如归	1942	程小青	张石川	罗从周	李丽华、杨柳、仓隐秋、吕玉堃
芳华虚度	1942	陶秦	岳枫	周达明	陈燕燕、高占非、郑重、赵珍妮
寒山夜雨	1942	马徐维邦	马徐维邦	王春泉	李丽华、黄河、李静、殷秀岑
四姊妹	1942	李萍倩	李萍倩	薛伯青	陈琦、张帆、龚秋霞、王丹凤
长恨天	1942	孙敬	孙敬	严秉衡	胡枫、吕玉堃、袁绍梅、黄耐霜
母亲	1943	姚克	舒适	董克毅	梅熹、顾兰君、吕玉堃、周起
梅娘曲	1943	屠光启	屠光启	费俊庠	王熙春、张琬、严俊、袁竹如
两代女性	1943		卜万苍	余省三	顾兰君、梅熹、严化、王丹凤
夫妇之间	1943	张石川	张石川	罗从周	舒适、杨柳、许可、凤凰
千金怨	1943	叶逸芳	文逸民	王春泉	姜明、狄梵、顾也鲁、叶小铿
香闺风云	1943		郑小秋	王玉如	周曼华、严化、龚稼农、徐莘园

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
水性杨花	1943	王引	王引	庄国钧	袁美云、刘琼、王乃东、姜明
断肠风月	1943	萧怜萍	徐欣夫	王玉如	李丽华、黄河、顾梅君、王丹凤
晓风残月	1943	陶秦	何兆璋	董克毅	周曼华、吕玉堃
芳草碧血	1943		张石川	董克毅	周曼华、舒适、王宛中、周起
桃李争春	1943		李萍倩	周达明	陈云裳、白光、徐立、仓隐秋
情潮	1943	陶秦	岳枫	余省三	陈燕燕、徐立、严俊、王慕萍
一代红伶	1943	李健吾	孙敬	严秉衡	王熙春、黄河、杨柳、文逸民
难兄难弟	1943	韩兰根	韩兰根	石凤岐	韩兰根、殷秀岑、龚秋霞、杨柳
凌波仙子	1943	陶秦	方沛霖	庄国钧	李丽华、顾也鲁、严俊、周起
良宵花弄月	1943	朱石麟	朱石麟	黄绍芬	陈云裳、刘琼、黄耐霜、赵露丹
万世流芳	1943	周贻白	张善琨、卜万苍等联合	余省三周达明	袁美云、高占非、陈云裳、王引、李香兰等
冤裳恨	1943	斐冲	吴文超	罗从周	童月娟、黄河、慕容婉儿

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
浮云掩月	1943	李萍倩	李萍倩	余省三	龚秋霞、严俊、王丹凤、姜明
侬本痴情	1943	桑弧	屠光启	费俊庠	顾兰君、梅熹
红豆生南国	1943	薛圣诗	文逸民 陶继鏊	严秉衡	白光、严化、李红
三朵花	1943	杨小仲	杨小仲	沈勇石	王丹凤、姜明、陈琦、谭光友
红颜铁血	1943	金铿	张石川	董克毅	周曼华、黄河、徐莘园
回春曲	1943	刘琼	刘琼	黄绍芬 吕业钧	刘琼、胡枫、田钧
逃婚	1943	洪谟	郑小秋	石凤岐	言慧珠、舒适、贾子秋
歌衫情丝	1943	孙敬	孙敬	王春泉	童芷苓、梅熹、吕玉堃
渔家女	1943	卜万苍	卜万苍	周达明	周璇、顾也鲁、周文彬、韩兰根
秋海棠	1943	马徐维邦	马徐维邦	王春泉	李丽华、吕玉堃、仇铨、王乃东
万紫千红	1943	陶秦	方沛霖	庄国钧	李丽华、王丹凤、严俊、日本东宝歌舞团等
桃花潭水	1943	陶秦	何兆璋	罗从周	周曼华、严化、徐立
新生	1943	吴磊	高梨痕	王玉如	黄河、王丹凤、欧阳莎菲

(续表)

片名	出品时间	编剧	导演	摄影	主演
第二代	1943	朱石麟	朱石麟	沈勇石	刘琼、黄河、顾也鲁、童月娟
快乐天使	1943	方浩	张石川	罗从周	李红、严化
生死劫	1943	陶秦	岳枫	薛伯青	胡枫、舒适、章志直、姜明
激流	1943	陶秦	王引	余省三	高占非、龚秋霞、严俊、王乃东
燕迎春	1943	屠光启	屠光启	费俊庠	袁美云、高占非、孙敏、欧阳莎菲
美人关	1943	杨小仲	杨小仲 陈翼青	庄国钧	白虹、黄河、姜明
合家欢	1943	陶秦	郑小秋 黄汉	王玉如	梅熹、王丹凤、严化
锦绣前程	1943	金铿	文逸民	严秉衡	胡枫、顾也鲁、严俊
夜长梦多	1943	谭维翰	方沛霖	薛伯青	殷秀岑、龚秋霞、吕玉堃、徐立
两地相思	1943	陶秦	岳枫	庄国钧	陈燕燕、刘琼、徐立
不求人	1944	朱石麟	朱石麟	黄绍芬	周曼华、屠光启
艺海恩仇记	1944	李萍倩	李萍倩	庄国钧	李丽华、斐冲、周起、许可
鸾凤和鸣	1944	萧怜萍	方沛霖	薛伯青	周璇、龚秋霞、黄河
何日君再来	1944	王引	王引	余省三	袁美云、高占非、白虹
乐府烟云	1944	陶秦	何兆璋	董克毅	李红、舒适、严俊

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
丹凤朝阳	1944	朱石麟	高梨痕	沈勇石	王丹凤、姜明、谭光友
步步高升	1944	萧怜萍	韩兰根	石凤岐	韩兰根、殷秀岑、张帆、关宏达
大富之家	1944	屠光启	屠光启	费俊庠	屠光启、王丹凤、欧阳莎菲、陈琦
雪梅风柳	1944	周寐	张石川 吴文超	罗从周	李丽华、吕玉堃、杨柳、周起
霍元甲	1944	萧怜萍	吴文超	张启敏	舒适、陈娟娟、关宏达、杨柳
结婚交响曲	1944	杨小仲	杨小仲	沈勇石	周曼华、严化、白虹
凤还巢	1944	黄嘉谟	文逸民	王春泉	李红、顾也鲁、杨柳、王乃东
红楼梦	1944	卜万苍	卜万苍	余省三	周璇、袁美云、白虹、王丹凤、梅熹
天从人愿	1944	张君勉	岳枫	董克毅	胡枫、严俊、凤凰
来日方长	1944	薛志英	郑小秋	王玉如	徐立、龚秋霞、周起、刘飞
烟霞洞	1944	萧怜萍	徐欣夫		顾梅君、严俊、孙敏、杨柳
独家村	1944	陶秦	孙敬	曹进云	陈娟娟、黄河、斐冲、利青云
教师万岁	1944	桑弧	桑弧		韩非、王丹凤、孙芷君、欧阳莎菲

(续表)

片　名	出品时间	编剧	导演	摄影	主　演
京华旧梦	1944	杨华	王引	王春泉	龚秋霞、陈娟娟、徐立、罗兰
草木皆兵	1944	谭维翰	朱石麟	黄绍芬	严俊、陈琦、周起
春江遗恨	1944	八寻不二 陶秦(华语对白)	稻垣浩 岳枫 胡心灵	高桥武则、冈崎宏三、黄绍芬	阪东妻三郎、石黑达也、月形龙之介、李丽华、王丹凤、吕玉堃、梅熹、姜明等
银海千秋	1944	张善琨	"华影"导演联合		"华影"所有演员
奋斗	1944	屠光启	屠光启	费俊庠	童月娟、欧阳莎菲、梁璇、许可
天外笙歌	1944	李萍倩	李萍倩	周达明	张帆、斐冲、舒丽娟
龙虎大侦探	1944	韩兰根	韩兰根	石凤岐	韩兰根、殷秀岑
重逢	1944	陶秦	何兆璋	罗从周	胡枫、周起、陈琦、吴漾
凤凰于飞	1944	沈凤威	方沛霖	薛伯青	周璇、黄河、利青云
苦儿天堂	1944	舒适	舒适	董克毅	欧阳莎菲、蒋鉴、叶小珠
义丐	1944	盛琴仙	岳枫	庄国钧	斐冲、张予、叶小珠
英雄美人	1944	程小青	张石川	董克毅	周曼华、舒适、周起、李宝中
凯风	1944	杨小仲	杨小仲	沈勇石	梅熹、王丹凤、龚秋霞、李宝中

（续表）

片　名	出品时间	编　剧	导　演	摄　影	主　演
还乡记	1945	杨华	卜万苍	余省三	胡枫、梅熹
恋之火	1945		岳枫		高占非、白光、舒适、张予、杨柳
火中莲	1945	萧怜萍	马徐维邦	王春泉	胡枫、欧阳莎菲、凤凰
笑声泪痕	1945	谭维翰	李萍倩	周达明	严俊、张帆、关宏达
现代夫妻	1945	谭维翰	朱石麟	费俊库	卢碧云、屠光启
爱与恨	1945		王引	庄国钧	袁美云、黄河、王乃东、韩兰根
万户更新	1945	集体	“华影”集体		“华影”集体

第二节　对日伪电影的粗略分析

要看清日伪电影文化侵略和文化卖国的双重性质，更重要的还是要看它的出品，了解其中的内涵。

早在1934年3月，日本内阁会议就通过电影统制委员会规程，国家开始全面干预电影企业。为了更有力地发挥电影的文化效果，电影统制委员会成立了一个官民合办的团体——大日本电影协会。大日本电影协会发表声明说：“本电影协会为了改进和发展我国电影事业，促使出现健康的娱乐影片，使电影对充实与提高国民生活，维持和革新社会风化作出贡献，并进而使电影实现大日本帝国的国策，不消说一朝有事之际，即使是在平时，电影也要在政治和外交上充分发挥它所特有的宣传教育作用，以收电影报国之效，因此创办《日本

电影》,作为本会的机关刊物。"[280]

这是日本当局对"国策电影"的最早表述。日本侵略者就是本着"使电影实现大日本帝国的国策"的原则,在中国东北酝酿了电影侵略并建立"国策电影"的机构"满映"的。"满映"建立后,日伪当局在当时的一些文件和文章中,对"满映"的使命多有阐述。他们认为伪满"国策电影"的根本精神,就是"教育人民有王道乐土的世界观","根据日满一体的国策,介绍和输入日本的文化",并且,"一旦有事的时候,藉着映画,用整个的力量,实行对内对外的思想战! 宣传战! 以协力于国策的贡献。"[281]通过"满映",日本侵略者找到了"国策电影"从日本本土向被其侵略的中国沦陷区迈进的桥梁。从此,"国策电影"的思想就成为日伪对中国进行电影侵略和文化殖民的根本指导思想。只是在不同的时期和不同的地域,这种指导思想的表述略有不同而已,它的根本性质是没有改变的。

在赤裸裸的、急功近利的"国策电影"思想指导下成立起来的"满映"和"华北公司",在影片创作和宣传效能上并没有达到预期的目标。日伪当局又开始考虑改变实施"国策电影"的一些具体方针。这就是以后在上海沦陷区的电影实践。

与日本"国策电影"及其在中国沦陷区的变种日伪电影的理论思想不同,日伪电影具体到创作实践中要显得复杂的多。

从纵向上看,日伪电影创作可以分为"满映"、"华北"和"中联"与"华影"三个时期;从横向上看,日伪电影在每一个时期都由所谓的"娱乐电影"和"国策电影"两部分组成;就其数量而言,前者远远多于后者。由两个部分和三个时期构成的日伪电影创作,无疑是一种十分复杂的现象。

从构成比例来看,"国策"影片的数量逐步减少,"娱乐"影片的数量则逐步增多。在"满映"出品的一百一十四部(包括1945年未完成的四部)故事片中,称得上是"国策"影片的约

有十八部，约占总数量的16%；在“华北”的十六种影片（不完全统计。包括纪录片、戏曲片、戏曲故事片和故事片）中，算的上是“国策”影片的约是两种，占总数量的13%；在上海沦陷区一百二十部左右的故事片中，“国策”影片有四部（具体指《博爱》、《万世流芳》、《万紫千红》和《春江遗恨》），占出品总数量的3%。这表明了日伪电影出品，在中国观众中不得人心；也表明由于各种原因，受雇于日伪电影机构的电影从业人以怠工、抵制和不真心合作的各种方式而使出品质量低下；同时也说明日伪电影的决策者们认识到拍摄赤裸裸的“国策”影片不是从事日伪电影的最佳选择，从而不得不改变方略。

日伪电影在中国的出现不是一种孤立的现象，其出品也有它的源头。早在1931年九·一八事变前后至1937年七七事变这六年中，日本国内就接连炮制了一大批鼓吹侵略中国的影片。如最早拍摄的歌颂满洲边防军的故事片《北满的侦察》、歪曲九·一八事变真相的《守卫满蒙》、颂扬在一·二八战争中日本侵略军队的《肉弹三勇士》等。还有一些针对侵华战争对日本人民进行欺骗宣传和战争动员的影片，如《非常时期的日本》、《青年们站起来》、《向北挺进：日本》等。在这些影片中，最有影响的莫过于日德合拍、曾于1937年6月在中国上海公映、遭到中国公众和舆论强烈抗议的、把中国东北地区说成是“大和民族的新土”的故事片《新地》了。“七七”事变后，日本加紧拍摄宣传侵华的所谓“事变电影”，如美化侵华侦察员如何摸到中国军队后方刺探情报的《五个斥候兵》；描写八·一三战役中，日军雄武战斗的《上海陆战队》，等等。中国的日伪“国策”电影，也是日本“国策”电影在中国大陆上的自然延续。最能表明这种影片的侵略与卖国相交合性质的就是“华影”总经理冯节在一篇文章中说的一段话：“正面的教育宣传大众，使认识时局，把握现实，放弃以娱乐为手段的侧面暗

示";"我们要大声疾呼","把大众唤醒过来,配合政府参战的节拍,和盟邦日本以至全大东亚各民族迈步前进"。[282]这段话的中心意思就是以在中国拍的影片去体现日本占领中国以至整个东亚的意志。实际上,这也是殖民电影和殖民文化的本质。当然,这种殖民文化本质,首先在"满映"的"国策"影片中体现出来。

"满映"第一部国策片《壮志烛天》,宣扬了日伪相互勾结的国策精神。该片先由伪满国务院弘报处的仲贤礼编写剧本初稿,后由坪井与修改定稿并导演,由伪满治安部委托摄制。影片描写了农村青年刘得功在未婚妻的支持下参军,参加"讨匪",受伤被救,终于与家人团聚的故事,美化伪满国军,带有鲜明的"国策"色彩。这部影片在长春郊区和吉林拍摄外景,曾得到满洲国军顾问、吉林特务机关长牛角一方的援助,可见日满当局对这部影片的重视。影片完成后,编导坪井与自己也承认:"这部以强烈宣传国军为内容的影片,剧场效果不佳,只能起到一定的宣抚作用。"[283]

"满映""国策"影片的代表作之一《黎明曙光》,是伪满国务总理大臣张景愚按《满洲国映画法》第七条"国务总理大臣认为有必要时,可指定映画制作业者制作特定内容的影片"的规定而"指定"拍摄的。曾得到日本关东军和伪满治安部、协和会等的协助。为创作剧本,荒牧芳郎曾到安东搜集材料,费时半年,五易其稿。为了加强演员阵容,除"满映"演员外,还从日本松竹公司大船制片厂和伪满大同剧团请来演员参加。故事写满洲政府内的日本参事官同伪满警察一起讨伐深山里的"匪徒",同"匪首"进行谈判,晓以"大义","匪首"同意"归顺"。而其部下的一部分人突然哗变,日本参事官中弹牺牲,警察也在战斗中死去。片头字幕写着:"谨以此片捧呈殉于满洲建国之圣业的护国英灵之前。"它的主旨是悼念侵华日军亡

灵的。其他如《爱焰》、《现代男儿》、《王属官》、《新生》等，也都有明显的“国策”内容。

在“满映”前期制片中，“国策”影片表现出明目张胆地为日本侵略军和伪满洲国军队、警察涂脂抹粉的倾向，可以称之为“直接国策片”；其后的出品，尤其是上海的“中联”/“华映”出品，则变得曲折隐晦了，故可名之为“间接国策片”。

在“间接国策片”中，最有代表性的影片是《博爱》、《万世流芳》和《春江遗恨》。

《博爱》完成于1942年10月，由张善琨、徐欣夫等联合导演，被称为“中联”出品中的“超特”作品。影片搜罗了十一个故事片段，分别表现“人类之爱”、“同情之爱”、“儿童之爱”、“父母之爱”、“兄弟之爱”、“乡里之爱”、“互助之爱”、“朋友之爱”、“夫妻之爱”、“团体之爱”、“天伦之爱”；影片的出发点是：既然中国民族传统思想要求父慈子孝、兄良弟悌、夫义妇听、长惠幼顺，那么，自然可以引而伸之，“中日提携”、“中日亲善”也是一种“爱”，也是符合中国传统“美德”的。为日本侵略寻找依据，就是《博爱》炮制的用意，也是“间接国策片”中所承载的国策内涵。

《万世流芳》开始拍摄是在1942年8月。1941年底太平洋战争爆发后，日本朝野反对英美的呼声高涨。在沦陷区上海，为了转嫁中国人对日本侵略的愤怒，日伪也积极鼓吹“拥护参战，打倒英美。”于是，日伪电影当局召开了一次所谓“大陆电影联盟会议”，经会议协商，决定由“满映”、“中华”和“中联”三家合作，拍摄一部以鸦片战争为题材的影片——《万世流芳》，因为其时正值鸦片战争一百周年。影片由周贻白编剧，朱石麟、卜万苍、马徐维邦联合导演。在总的史实基础上虚构了一些人物和情节。由于主创人员有丰富经验和相当功力，加之也是反帝内容的，所以就拍得比较认真。根据一些史

料来看,作品的人物形象比较鲜明,情节结构也比较严谨,具有相当的艺术水平,再加上它内蕴的反帝内容,故而颇受观众欢迎,打破了上海沦陷以来上映影片票房的最高纪录。

在这部影片中担任女主角的李香兰,就这部影片讲过如下一段话:"这部影片同《木兰从军》一样,它的内涵也在于'借古讽今'。在日本人看来,它是一部针对盎格鲁撒克逊人企图通过鸦片战争而使中国殖民地化的行径,用以鼓动抵制强权者的片子,完全符合日本的'鬼畜美英'的观点,可以用来增强战斗意志;而另一方面,在中国人看来,则是一部反抗外敌(日本)的侵略进行斗争的抗战影片。也就是说,这是一部根据观点不同,可以解释自如的'变色龙'故事片。"[284]尽管如此,从本质上看,日伪电影当局是想通过这部影片,"清算英美侵略主义之罪恶",以转移中国人民反抗日本侵略的视线。

《春江遗恨》由"华影"和"大日本映画株式会社"合拍。影片以太平天国反对清朝统治者的农民革命为背景,虚构了一位名叫武士高杉的日本青年,只身漂泊来到上海,认清了英美帝国主义侵略中国的野心,营救了化妆来到上海的李秀成部部将沈翼国,而他并不为沈翼国所信任。不久,太平军攻陷上海,实行禁烟,这侵犯了英国利益,于是英国调动军队向太平军发起进攻。这时,沈翼国才认识到高杉才是自己的真正朋友,开始了对英军的反击。由这个简单的故事陈述里,不难感到,《春江遗恨》也是以借古喻今、转移目标的办法,来实现其"国策"意图,与《万世流芳》同出一辙。

"满映"拍摄的《大地逢春》、《碧血艳影》也模仿上海"间接国策片"。《大地逢春》描写居住在承德地区的一户农民夫妇,过着美满生活,后遭土匪骚扰,男的被迫当了八路军,但看到队伍中被抓回的逃兵常常被枪毙,心里很害怕。一天,部队到了他家乡,晚间站完岗后回家,发现他的连长正企图强奸他的

妻子。他打死连长，带着妻子逃走了。后来，满洲国军打退了八路军，又肃清了土匪。夫妻返家，重又过上美好日子。这部影片虽然露骨地污蔑了八路军，美化了伪满洲国军；但却选了似乎善良的普通农民夫妇作主角，与过去影片中直接表现自己的"英雄"人物的方式拉开了距离。

如果说，《大地逢春》的主题还不够含蓄，因而算不上真正的"间接国策片"的话，那么，接下来由山内英三编剧、刘国权导演的影片《碧血艳影》，可谓具有一定的代表性了。影片采取了商业电影的侦破片模式，写一个富翁被坏人勒索，要他把一大笔钱放在一个指定的垃圾箱里。富翁按照唐刑警的布置照办了。可是钱还是在没被警察发现的情形下不翼而飞。唐刑警展开了一系列侦破活动，几经曲折，最后终于将犯罪分子全部捕获。这部歌颂伪满警察的片子，竟把主人公打扮成一位维护社会治安的"英雄"，比较能体现"间接国策片"的特点。当然，比起"中联"和"华影"的同类影片来，"满映"的创作总是要露骨许多。

除了"国策"影片，日伪电影还有另一种形态，即"娱乐影片"。《哈尔滨歌女》、《东游记》、《地平线上》等"满映"出品以及"华北"系统的"戏曲故事片"，都属于所谓的"娱乐影片"。在上海的日伪电影中，这类影片更是数量众多。

总的来看，日伪"娱乐影片"基本沿袭了"孤岛"时期商业电影的类型片模式。其中，尤以喜剧片、荒唐故事片、古装片、武打片和戏曲片等为最多。从1942年5月成立起到1943年4月改组整整一年中，"中联"共拍摄了大约五十部"娱乐影片"，其中，有根据巴金小说改编的《春》、《秋》，恐怖片《寒山夜雨》，侦探片《千里眼》，滑稽片《难兄难弟》，歌舞片《凌波仙子》，恋爱家庭题材片《落花恨》、《恨不相逢未嫁时》、《牡丹花下》、《并蒂莲》、《芳华虚度》、《长恨天》、《千金怨》、《香闺风云》

等。这些“娱乐影片”中,三分之二以恋爱家庭为题材,大多具有错综复杂和离奇巧合的故事情节,通过对世态人情的描摹,隐约表现了封建礼教和家庭制度的罪恶,具有一定的反封建意义;同时,这也是一批只求无过,而不求有功的作品,无论编、导、演,还是摄、美、剪都无意追求艺术的精美和技巧的进步;影片剧本至少有三分之一来自改编,而且改编得相当草率和随意;导演手法也大多守旧,满足于连环画式地交代故事;演员们的表演大多以完成角色了事;摄影只以画面清晰为目标。其他参创部门也差不多都是这样。总之,“中联”的大多数中国电影工作者,以消极摄片的方式表达了对日伪电影的不合作态度。

1943年5月,“中联”改组为“华影”。由于提倡“教育电影”,“华影”娱乐片的“娱乐”因素,比“中联”更少了一些。从1943年5月到1945年8月两年间,拍摄的娱乐片包括《渔家女》、《秋海棠》、《第二代》、《快乐天使》、《生死劫》、《激流》、《燕迎春》、《鸾凤和鸣》、《乐府烟云》、《丹凤朝阳》、《结婚交响曲》、《凤还巢》、《教师万岁》、《天外笙歌》等。由于“华影”与“中联”有紧密的继承关系,总的来说,这些作品与“中联”出品并没有本质上的差异。当然,“华影”出品由于是在“教育电影”的旗号下拍摄的,也表现出某些不同于“中联”出品的特征。例如,无论是恋爱家庭片还是世态人情片,“华影”出品大都被先行加上一些教育观众的理念;与“中联”相比,说教的因素增加了,娱乐的意味也更少,开始走向概念化和模式化的境地。这实际上标志着日伪电影不可避免地走向了衰落。

小　结

沦陷区日伪电影,是中国电影发展历程中的巨大逆流。

日本侵略战争的失败，注定了日伪电影的灭亡。但日伪势力（包括电影势力）在中国横行长达八年之久，遍及中国东北、华北和华东地区，因此也对当时以至后来的中国电影产生了一定的影响。

日伪电影作为一个总体现象，其基本倾向是为配合日本在“大东亚圣战”和“大东亚共荣圈”的口号下推行的侵略政策，它对中国人民的毒害和形成的负面影响不可低估；日伪电影的创作实践，主要是为了美化日寇的侵略和汉奸的卖国，某些作品的侵略性和卖国性是不言而喻的。但也有不少娱乐性影片，其意识形态性质并不易被明确认定；一些中国电影工作者，在无可奈何的选择中，拍摄过不同情况的影片。对这些具体情况，还需要在以后的中国电影史研究中不断深入。只有这样，沦陷区国策电影的真正面貌，才能在人们的认识中，一步一步清晰起来。

注释

[256] “满映”演员训练所第一期学员张奕这样解释此人事变动的原因:“满映”在1938年开始拍故事片。但1938年和1939年所拍的影片,因为除演员外,脚本(编剧)、导演、摄影均为日本人,他们对中国的风土人情、生活不够熟悉,镜头的运用日本片的痕迹大、死板。尤其影片一映出,除演员外,字幕上的人员,清一色是日本名字,满洲片日本代的色彩特别浓厚,再加上质量低,甚是不得人心,上座率不高。观众都喜爱上海片和香港片。当时伪满政府和投资方面“满铁”,对于这种情况很不满意,认为它既起不到宣传的作用,也不能扩大经济效益。因此,在1939年冬季对“满映”进行了一次机构改革和人员变动。由协和会中央本部调来了甘粕正彦任理事长。(张奕:《我所知道的“满映”》,《长春文史资料》第1辑第2页,1986年。)

[257] 有关文章见:芭人:《岁月动荡十七年》,《长春文史资料》第2辑,1987年;李民:《甘粕正彦与满映》,《吉林文史资料》第26辑,1988年。

[258] 参考胡昶、古泉:《满映 —— 国策电影面面观》“附录2”部分《“满映”故事片目录》,中华书局1990年版。

[259] 参考胡昶、古泉:《满映 —— 国策电影面面观》“附录2”部分《“满映”故事片目录》,中华书局1990年版。

[260] 《满洲映画》1940年3月号。转引自胡昶、古泉:《满映国策电影面面观》,中华书局1990年版第100页。

[261] 王震中:《华北影坛近况杂写》,《上海影坛》第2卷第5期,1945年5月,上海。

[262] 宣良:《每月情报》,《新华画报》第4年第2期,1939年2月,上海。

[263] 黄天始:《中华电影公司拓展史略》,《新影坛》创刊号,1942年11月,上海。

[264] 同上。

[265] 《中华联合制片股份有限公司近况》,《中联影讯》第16期,1942年9月23日,上海。

[266] 《对华经济紧急对策(1940年11月8日日本内阁会议决定)》,《中国现代史资料选辑》,第5册,233页,中国人民大学出版社,1989年版。

[267] "中联"董事长林柏生是汪伪政府在文化宣传和电影事业方面的代言人。在1942年11月上海出版的《新影坛》创刊号上,林柏生《勉电影界同志》一文,提出"我们必须把整个电影事业的发展,配合在国家复兴及东亚建设的进展中",企图把"中联"绑在其"和平建国"和"大东亚共荣圈"的反动理论之轮上;而代表日本"协助"中国电影事业的"中华"和"中联"两大公司副董事长川喜多长政,却是一个复杂得多的人物。在"满映"女星李香兰的回忆录中,川喜多是个"亲华派"和"自由主义者",他没有像"满映"那样,直接制作宣传日本大陆政策的故事片,而是"煞费苦心"地不使日军的军靴踏入上海的电影界"(见[日]山口淑子、藤原作弥:《李香兰——我的前半生》,巩长金、孟瑜译,解放军出版社,1989年版第262、258页);在日本电影史家佐藤忠男的文章中,川喜多在"中联"的行为被描述为:"事实上,他是为了保护中国电影界人士免受日本占领军推行侵略政策时遭受迫害,才冒着危险努力去做缓冲工作的,由于他努力的结果,保障了中国电影界的创作自由。"(见[日]佐藤忠男:《中国电影的两个黄金时代及其间隙》,苍生译,《影视文化》第2期,1989年11月,北京)川喜多成了一个"献祭者"和"救世主"。根据我们掌握的材料和"中联"、"华影"的具体情况,我们的初步结论是:川喜多是一个懂得电影制作和发行规律的,对日本的电影侵略政策持部分保留意见的日本人;由他实际操纵的"中联"和"华影",在创作上已不同于"满映",其大部分出品是与日伪国策保持一定距离的故事影片,但"中联"和"华影"的日伪性质,是无法改变的;有些出品,其侵略性和卖国性的内容也是不言而喻的。"中联"另一巨头张善琨,一方面表示"效忠于国家、效

忠于东亚",一方面提倡"保持电影的娱乐性"(见《张善琨发表谈话》,《新影坛》第1卷第4期,1943年2月,上海。)显示出中国电影商人在特殊环境下随机求变、左右逢源的矛盾心态。在"中联""华影"工作的中国电影工作者与日本电影界人士也都各怀其志。

[268] 有关文章有:[日]辻久一:《一个感想》,《新影坛》第1卷第2期,1942年12月,上海;明志:《由宣战到电影》,《新影坛》第1卷第4期,1943年2月,上海;晶:《卷头语》,《新影坛》第1卷第4期,1943年2月,上海;[日]笞见恒夫:《美国电影侵略史》,《新影坛》第2卷第1期,1943年10月,上海;《〈南海征空〉:铁般纪律、火般热情》,《中联影讯》第16期,1942年9月23日,上海。等等。

[269] 屈善照:《短言:解决之键》,《新影坛》第1卷第6期,1943年4月,上海。

[270] 《本刊总编与朱石麟先生对谈》,《新影坛》第1卷第6期,1943年4月,上海。

[271] 张善琨:《中联一年》,《新影坛》第1卷第7期,1943年5月,上海。

[272] 莫明:《送别中联》,《新影坛》第1卷第7期,1943年5月,上海。

[273] 主要文章有:[日]铃木喜代松:《可畏的教育力量》,《新影坛》第1卷第7期,1943年5月,上海;冯节:《过去那一年和今后这一年》,《新影坛》第2卷第6期,1944年5月,上海。等等。

[274] 主要文章有:方拂:《电影剧本题材的选择》,《上海影坛》第1卷第4期,1944年1月,上海;路涯:《生意眼杂感》,《上海影坛》第1卷第10期,1944年8月,上海;应卉:《关于教育娱乐诸问题》,《上海影坛》第2卷第5期,1945年5月,上海;罗赛蒂:《谈电影的形式美》,《上海影坛》第1卷第6期,1944年3月,上海;史蒂华:《怎样欣赏电影》,《上海影坛》第2卷第1期,1944年11月,上海;康丹:《中国电影应有的新理念》,《新影坛》第2卷第2期,1943年11月,上海。等等。

[275] 梅阡:《不可避免之写实》,《上海影坛》第1卷第4期,1944年1月,上海。

[276] 《新影坛》第1卷第7期(1943年5月,上海)中的文章:张善琨:《中联一年》;冯节:《关于合并》;[日]铃木喜代松:《可畏的教育力量》等等。在其他场合中也有类似表述,不复例举。

[277] 《敬祝华影前途无量》,《新影坛》第2卷第6期,1944年5月,上海。

[278] 若:《一年来研究所工作概况》,《新影坛》第2卷第6期,1944年5月,上海。

[279] 如《发展中的中国青年》、《跃进中的国民政府教育篇》、《跃进中的国民政府军事篇》、《大东亚电影新闻》第40~78号等。

[280] 《日本电影》创刊号,1936年4月出版。转引自[日]岩崎昶《日本电影史》,钟理译,中国电影出版社1985年版第150~151页。

[281] 《弘宣》半月刊第31号,1938年版;《满洲映画协会案内》,1938年12月15日发行。转引自胡昶、古泉《满映国策电影面面观》,中华书局1990年版第35页。

[282] 冯节:《过去那一年和今后这一年》,《新影坛》第2卷第6期,1944年5月,上海。

[283] 坪井与:《满洲映画协会的回想》第7页,转引自胡昶、古泉:《满映国策电影面面观》,中华书局1990年版第45页。

[284] [日]山口淑子、藤原作弥:《李香兰——我的前半生》,巩长金,孟瑜译,解放军出版社,1989年版。

结　语

战争改变电影的命运，电影又以独特的方式影响战争。抗日战争与战时中国电影，便成为解释战争与电影关系的最好注脚。在复归过去，重建历史/战争/文化/艺术/电影话语秩序的目标下，对抗日战争时期中国电影的研究，实际上就是以抗日战争为切入点，以战时中国电影为思考对象，从商品、文化和艺术的角度，对这一时期中国电影进行共时与历时四维交织的研究。在具体的论述过程中，我们力图全面展示纷纭复杂的战时中国电影风貌，并努力寻找战时中国电影与战前和战后中国电影的承继关系及连结点，以求把握战时中国电影的发展规律。综合起来看，电影格局的改变，电影生存的艰难，电影思想的冲突和电影观念的转型，是抗日战争时期中国电影发展的四大特征，这四大特征在一定程度上也昭示了电影发展的一般规律，值得认真总结。

电影格局的改变是战时中国电影最直接、最显著的特征。任何一次重大的军事冲突和政治行动，都对中国电影的原有格局产生影响。“九·一八”事变后东三省的沦陷，为东北日伪电影的出现培制了土壤。“七七”事变和“八一三”沪战，则为抗战时期作为抗战电影主体的大后方电影的建立准备了条件。上海沦陷后“孤岛”独特氛围的存在，生成了“孤岛”的商业电影以及其中的爱国片；“孤岛”被占，于是又出现了上海日

伪电影。战争也改变了香港电影的面貌，抗战电影在香港影人和上海及大后方影人的共同努力下而产生和发展起来。国共两党在抗战路线上的分歧，为大后方抗战电影创作规范了不同的形态。抗日根据地的建立，又成为延安人民电影诞生的动力。战时中国电影格局的变迁，表明电影作为一种商品、文化、产业和艺术的复合体，有其独特的性格和规律。它是现代科技的产物，又不可避免地要受到物质条件的制约。当战争以无情的暴力摧毁人类物质文明时，也会直接损害电影的生命。同时，作为一种文化艺术，电影也势必蕴含民族的、特定时代的、阶级政治的、党派的意识形态内容和与之相连的审美趣味，不同的政治集团，为了各自不同的利益，都会竭力发展自己的电影事业，使其为自己的利益服务。这种现象在战争、动乱的非常时期表现得尤为明显。在抗日战争这样一个敌我双方对峙，各种意识形态杂陈的历史时期，多样而又多变的电影格局的产生和消亡便不是偶然的了。

在战时中国电影格局形成的过程中，各个地域、各个阶段的电影，为了生存都进行了自己的努力。战争及其引发的一系列后果，使电影企业重新面临或生存或毁灭的难题；而新生延安电影也面临白手起家的困难。由于战争环境的制约，这些为电影的生存而进行的挣扎或努力，实际上就是各权力集团和电影机构为争取自己的生存及其主导地位而进行的斗争。这意味着一种电影的存在与否和发展如何最终取决于战争的胜负和权力集团的实力分配状况。这也正是抗日战争中期和接近尾声时，上海租界区商业电影歇业、大后方抗战电影衰退代之以国民党专制电影的出现，沦陷区“日伪电影”消亡，而根据地人民电影逐渐发展的内在原因。电影的命运总是与民族的命运、政党的命运、国家的命运联系在一起的。这是电影历史发展的一个根本的规律。从某种意义上说，电影折射

出了一个民族、一个国家和一个政党为了自己的生存和发展而进行奋斗的生动图景。

如果说电影格局的改变和为电影生存而奋斗在某种程度上是战时中国电影特征的客观方面,那么,电影思想和意识形态的冲突与电影观念的变化则是战时中国电影特征的主观方面。战争是政治的继续,是阶级矛盾、民族矛盾和国家矛盾到非以武力解决不可的程度的产物。战争使各民族、各阶级、各党派的专门家在文艺思想和观念上发生剧烈的转变,在他们的观念里增加了更多的民族性、阶级性和党性;也使他们的作品禀赋了更多更重的政治、思想含量;政治思想倾向如何,成为衡量电影作品好坏优劣的最重要标准。抗日战争时期的电影现象明显地表现出这一点。无论是大后方的抗战电影,根据地的人民电影,还是租界区的商业电影,沦陷区的日伪电影,都贯穿着政治思想第一这个主题。抗战时期中国电影的这四种格局,分别代表了四种不同的意识形态。它们之间的冲突,反映了战争的冲突,也反映了如何战争的冲突。它们分别代表的是爱国主义与卖国主义、正义的反侵略战争与非正义的侵略战争、人类文明与野蛮。抗战时期,每个地区的抗战电影和爱国电影,高扬爱国主义,民族主义和民主主义的思想,反对侵略,反对屠杀、反对野蛮,具有着鲜明的历史进步性;而各个地区的日伪电影则是侵略主义和卖国主义的双重产物,是反历史进步的。这两种性质截然对立的电影思想和电影现象同时在中国土地上出现,构成了中国电影史上一个奇异的景观。

电影观念的转型也是抗日战争时期中国电影艺术进程中的一个特征。在世界上,电影在多数国家和多数情况下被当作一种娱乐观众的商品。在中国,由于国情的不同,尤其是经过30年代中国电影文化运动的影响,很重视电影的思想教育

和宣传的作用。抗战爆发后，电影的宣传教育作用又被大大地强化了，而娱乐功能和审美功能则被有意无意地削弱。由此引发的对电影通俗化、大众化和民族形式问题的关注，特别是由于毛泽东对中国新文化运动以来到现实的抗战运动的经验总结而在《延安文艺座谈会上的讲话》中提出的历史性思想的指导，很自然地最终使中国电影开始走上为工农兵服务和与工农兵大众相结合的道路。这是历史的必然。

1937年至1945年，时间上只有八年。在人类历史以至中国历史中，八年或许十分短暂，但是，对于中国电影，八年发生了太多太多的变故。重新书写抗战时期的中国电影，是我们面对电影本身和中国电影历史的一种庄严选择。

附录：

一　中国电影(1937～1945)大事记

1937 年

7 月 7 日　卢沟桥事变爆发，全面抗战开始。

7 月 11 日　中国文艺协会、剧团联谊社、笔会、电影制片业公会、新闻记者公会、蚁社、中国教育电影协会上海分会等 16 个团体发起，成立了“上海文化界撤销租界电影戏剧检查权运动会”。

7 月 15 日　原上海剧作者协会扩大改组为中国剧作者协会，在成立大会上作出决定，由到会的会员集体创作国防戏剧《保卫卢沟桥》。在沪的著名戏剧、电影编导和演员一百多人参加了工作。8 月 7 日在上海蓬莱大戏院正式上演，盛况空前，大大激励了上海人民的抗战意志。

7 月 24 日　明星影片公司摄制的影片《马路天使》在上海金城大戏院上映。

7 月 28 日　上海市文艺界救亡协会成立，该协会成为团结文学、戏剧、电影、音乐、美术各方面进步人士和爱国人士的统一战线组织。

7 月 30 日　包括电影职工、电影艺术创作人员和电影制片者在内的电影界工作人协会在上海成立，欧阳予倩、蔡楚生、沈西苓、史东山等三十九人当选为常务委员；同时，在该协会下成立了中国电影界救亡协会(后改名中国电影界救亡委员会)。两协会一致号召电影工作者以实际行动为抗日战争服务。8 月 8 日又成立了上海电影编剧导演人协会，主要任务是配合电影界工作人协会，审查、批判、供应剧本，促进电影的生产。

7 月　华电影社成立，开始摄制由费穆编导的《北战场精忠录》。

8 月 2 日　伪满国务院通过“电影国策树立案”，决定建立“株式会社满洲映画协会”。

8 月 13 日　“八·一三事变”发生，淞沪会战。

8月14日　伪满国务院以第248号敕令颁布《株式会社满洲映画协会法》,同时指定了设立委员。

8月20日　在上海戏剧界救亡协会主持下,成立了十三个救亡演剧队,在上海和各地宣传抗日救亡运动,颇有影响;其中五个队于1938年集中武汉,跟其他进步团体一起编为"抗敌演剧队"。

8月21日　由设立委员主持,在日满军人会馆召开"满洲映画协会创立总会",正式建立了"满映",由金璧东任理事长。

8月　进步爱国的电影戏剧工作者积极参加当时蓬勃发展的救亡话剧工作。袁牧之、陈波儿、宋之的等组织了被称为"文化战斗的游击队"的战地移动演剧队,去前线服务。

8月　美国联美影片公司在上海北苏州路400号设立办事处。

9月23日　上海电影工作者陈白尘、沈浮、孟君谋、白杨、吴茵、周曼华、龚稼农等三十四人组成上海影人剧团,先后赴成都、重庆演出救亡话剧,经费由夏云瑚筹集。

9月　国共两党第二次合作即抗日民族统一战线正式形成。

10月1日　《民族呼声》周刊创刊,这是电影界爱国人士吴邦藩创办的一个宣传抗日的刊物,由柯灵担任编辑。

10月7日　伪满洲国政府以敕令第290号颁布《映画法》,同时以第23号院令颁布《映画法实施令》。

10月17日　上海电影界救亡协会成立。

10月31日　"满映"同日本各大公司达成相互发行影片的协议。

12月1日　大连的日本关东局以第102号局令颁布《电影管制规则》,这是检查电影入境的法令。

12月　陕甘宁边区文化界救亡协会在延安成立,负责人为成仿吾、周扬、柯仲平等。

12月　"八·一三"事变后,天一公司迁往香港,明星、联华、艺华、新华等公司先后停业。不久,新华公司率先恢复拍片,第一部影片是《飞来福》。

12月　日本军方人员召集新华、艺华等三家电影公司负责人在华懋饭店开茶话会。日方在会上宣布:上海各影业公司摄制或放映中国影

片,事先必须送到虹口东和电影院接受检查,通过之后才可以到日军占领区放映。事后,陈浮(柯灵)立即在报上揭露敌人的利诱拉拢阴谋,后来三家公司并未按照日方所说执行。

本年 武汉的中国电影制片厂拍摄了《抗战标语卡通》两集、《抗战特辑》两集、《电影新闻》3号;从南京到芜湖的中央电影摄影场拍摄了《卢沟桥事变》、《淞沪前线》等新闻片、歌唱片六部。

本年 香港几家影片公司合作拍摄了描写中国人民奋起抗战的粤语片《最后关头》;年底,一部分进步电影工作者抵达香港,又先后完成抗日题材的粤语片《血溅宝山城》、《游击进行曲》,对香港观众和海外侨胞起了宣传抗战的积极作用。

本年 "满映"制作《发展的国都》、《光辉的乐土》等"文化映画"片七部。

1938年

1月11日 《新华日报》在武汉创刊,潘梓年任社长。10月25日迁重庆继续出版。

1月29日 中华全国电影界抗敌协会在武汉成立,这是一个电影工作者的统一战线组织。第一次当选的七十一名理事中有夏衍、田汉、阳翰笙、司徒慧敏、蔡楚生、孙瑜以及电影界老板罗明佑、国民党文化官员张道藩等。大会发表了宣言。

1月 世界著名的荷兰纪录电影艺术家约里斯·伊文思第一次来到武汉,进行新闻纪录片的拍摄。

1月 "满映"在北平设立代办所。

2月 国共合作后,国民党军事委员会的政训处改组为政治部,周恩来代表中国共产党担任了政治部的副部长。政治部下设四厅,其中第三厅负责抗日宣传工作,郭沫若任第三厅厅长,阳翰笙任三厅主任秘书;三厅下设五、六、七三个处,第六处掌管艺术宣传,处长田汉,第二科主管电影制作,郑用之任科长。

2月 中共江苏省委文委成立戏剧电影工作委员会,成员有殷扬(杨帆)、于伶、姜椿芳三人,由殷扬任书记。

3月27日 文艺界在汉口成立了中华全国文艺界抗敌协会(简称"文协"),选出郭沫若、茅盾、冯玉祥、丁玲、夏衍等四十五人为理事,周

恩来为名誉理事，老舍负责日常工作。“文协”的成立，标志着文艺界抗日民族统一战线的最后形成。“文协”在上海、昆明、桂林、广州、香港、延安等地建立了分会。“文协”提出“文章下乡”、“文章入伍”的口号。

3月31日 《抗战电影》创刊号(汉口)开展“关于国防电影之建立”的讨论，阳翰笙等人发表了“要使每一张影片成为抗战底有力的武器，使它深入到军队、工厂和农村中去”等意见。

4月12日 欧阳予倩受到日军新闻检查所的威胁，不得不离开上海，经香港去桂林。

4月27日 上海新华影业公司将抗日战争前开拍的古装片《貂蝉》补拍完成，上映七十天，创战时影片放映纪录。

4月 在郭沫若领导下，政治部第三厅在武汉主办各界扩大宣传周，宣传周的第一天晚上举行群众火炬游行，接着有“歌咏日”、“戏剧日”、“电影日”、“漫画日”等活动，广泛进行抗日宣传。武汉人民群众热烈拥护，积极参加这一活动。

5月4日 中华全国文艺界抗敌协会会刊《抗战文艺》在武汉创刊。《发刊词》要求“首先强固起自己阵营的团结，清扫内部一切纠纷和磨擦，小集团观念和门户之见，而把大家的视线一致集注于当前的民族大敌”。该刊是抗战时期寿命最大、影响最大的文艺刊物，它团结了一切爱国的、坚持抗战的文艺工作者，为抗日战争的胜利，作出了贡献。

5月 毛泽东发表《论持久战》，指出抗日战争是持久战的战略方针。

5月 1935年由阎锡山在太原投资开办，抗战后迁西安、成都的西北影业公司，其内部倾向进步的人士，与政治部第三厅取得联系，邀请瞿白音、沈浮、贺孟斧参加工作，拍摄了优秀长纪录片《华北是我们的》，这是大后方纪录片中惟一一部反映抗日根据地军民抗日生活和斗争的影片。

5月 上海艺华影业公司恢复拍片，第一部影片为《女人》(旧片重拍)。

6月 日本著名制片人根岸宽一，来“满映”出任制作部长；歌星李香兰来“满映”拍片，成为“满映”特邀演员。

上半年 上海国华影片公司成立。该公司由金城大戏院经理柳中亮、柳中浩兄弟投资创建,其人员大都是原明星公司成员,摄制的第一部影片是《风流冤魂》。

8月3日 《亚洲影讯》周刊在上海创刊。该刊是亚洲影院公司的宣传刊物,主要介绍该公司下辖国泰、大光明、南京、大上海、美琪等几家首轮影院放映的美国好莱坞影片,一共出版了204期。

8月 原明星影片公司得到电影检查委员会的准许,将抗日战争前拍摄的18集《火烧红莲寺》重新放映,获得可观的营业收入,并造成"孤岛"初期神怪片走俏。

8月 伪满洲国政府通过了在全满各县、旗设立电影巡回放映机构的议案,1939年实施。

9月7日 《电影周刊》在上海创刊,该刊较为完整地反映了"孤岛"电影的发展和演变。

9月 延安影剧团成立,由八路军总政治部领导,袁牧之负责艺术创作,李肃负责政治、行政,吴印咸负责摄影,根据地电影事业从此诞生。

10月15日 以根岸宽一为首的"满洲国映画大观计划委员"确立。

10月 延安根据地开拍大型纪录片《延安与八路军》。

10月 由日本国际映画新闻社社长市川彩主持,在北平举行了一次"日本电影的大陆政策及其动向"的座谈会。

10月 "满映"同意大利达成交换新闻片的协议。

12月1日 上海《每日译报》载文揭露了光明影片公司摄制的影片《茶花女》运往日本放映的经过。

12月8日 上海各家报刊如《译报》、《导报》、《华美晨报》、《华美晚报》、《大晚报》、《大美晚报》等同时刊出《上海各报副刊编者告上海电影界书》,文艺新闻工作者如巴人、白羽、凤子、梅益等五十一人在公告上签名。公告书分析了"孤岛"电影"妖神鬼怪公然横行"的现状,指出:"我们将以最大的诚意和努力,来加以帮助;""但若有出卖民族利益的败类,在我们也决没有半点宽恕!"

12月 抗日战争进入相持阶段后,日军的策略由军事打击为主改变为政治诱降为主。汪精卫逃走,当了公开的汉奸。

12月 苏联著名纪录电影导演和摄影师罗曼·卡尔曼来到重庆，受到中国文艺界人士的热烈欢迎。

年末 “满映”同德国建立影片交换关系。

本年 国共合作后，中国电影制片厂（简称“中制”）由军事委员会政治部第三厅领导。大批电影工作者加入“中制”，阳翰笙担任了“中制”编导委员会主任委员。从1月到10月武汉沦陷，“中制”完成了《保卫我们的土地》、《热血忠魂》、《八百壮士》等三部故事片和五十部左右的纪录片、新闻片和卡通影集片。这些影片几乎都是以抗战为题材的，其中《保卫我们的土地》是抗战爆发后第一部表现抗战题材的故事片。9月底，“中制”迁到重庆。

本年 “中制”为了扩大抗战基地，在香港成立大地影业公司，进行国语片拍摄，先后拍摄了故事片《孤岛天堂》和《白云故乡》。

本年 “孤岛”的新华、华新影业公司拍摄了《乞丐千金》、《貂蝉》、《日出》等故事片十八部；艺华、光明、国华及其他小公司共拍摄故事片十部左右。

本年 “满映”共生产《壮志烛天》、《大陆长虹》、《蜜月快车》等故事影片九部；制作《日满一如》、《战斗的关东军》等“文化映画”二十二部。

1939年

1月 《文献》第4卷（上海）刊出《日本侵略中国电影的阴谋特辑》，其“前言”中指出：“日人的侵略我国，是多方面的，即文化的各部分，如电影、戏剧，也如此。”

1月 日本国际映画新闻社社长市川彩来到上海，策划组织亚洲电影公司，伪政府派文访苏、徐公美协同筹备。

2月 影片《木兰从军》上映，引起“孤岛”电影界的轰动，创连映八十五天的票房纪录。

2月17日 《大晚报》（上海）发表有十四位影评人署名的文章《推荐〈木兰从军〉》，指出：《木兰从军》“尽可能的透过历史，给现阶段的中国一种巨大的力量，它告诉我们怎样去奋斗，怎样去争取胜利。”同时还指出该影片的创作是“孤岛”电影创作环境中的一条正确的道路。

3月20日 “满映”设立开发课，负责影片巡映工作。

3月 上海历史最悠久的电影院虹口影戏院,被日本商人购得。

3月 上海新华、华新、华成三家电影制片公司合并,改组为中国联合影业公司(简称"国联"),并冠以美商经营的名义,由张善琨担任该公司的中方总经理。

4月 华北电影事业研究会创立。

5月5日 上海沪光大戏院插映苏联彩色片《女壮士》,此后,该院每月放映一部苏联影片。

6月27日 日伪在南京成立中华电影股份有限公司,由日本东宝映画株式会社、满洲映画协会、南京汪伪集团共同投资。该公司不久迁往上海。董事长褚民谊,副董事长川喜多长政(日),总经理石川俊重(日),营业课长黄天始,企划课长黄天佐。该公司垄断了华中、华南敌占区的影片发行,并摄制为日本帝国主义侵略政策服务的"文化电影"(即新闻、纪录片)。它标志着日本人迈出了向上海电影进行有组织、有步骤侵略的第一步。

8月19日 伪满洲国治安部大臣以部令第29号颁布《映画检阅规则》。这是伪满对影片进行检查的正规法令。同时,伪治安部以训令(啓)第62号颁布了《关于映画检阅规则实施手续文件》。

8月 国民党修正了1938年7月制定的"战时图书杂志原稿审查办法"。

11月1日 "满映"新摄影棚落成,投入使用。甘粕正彦就任"满映"第二任理事长。

11月13日 上海明星影片公司枫林桥摄影场被日军焚毁。

11月25日 华北电影公司在北平成立。

年底 大地公司停办。

本年 重庆的中国电影制片厂拍摄故事片《保家乡》和《好丈夫》;重庆的中央电影摄影场拍摄故事片《孤城喋血》和《中华儿女》;两家制片机构另外制作了抗战标语卡通、抗战歌辑、抗战新闻片共八种。

本年 "孤岛"成立合众、民华等电影制片公司。共拍摄《木兰从军》、《武则天》、《林冲雪夜歼仇记》等故事片四十八部,其中大多是古装片。

本年 延安电影团共拍摄《延安与八路军》、《白求恩大夫》等纪录片和新闻素材八种。

本年 "满映"共生产《国境之花》、《东游记》等故事影片八部；制作《满洲森林》、《满洲空中之旅》等"文化映画"三十一部。

1940 年

1月4日 陕甘宁边区文化协会召开第一次代表大会，毛泽东在会上作《新民主主义的政治与新民主主义的文化》报告，并为大会题词："为建立中华民族的新文化而斗争！"

2月6日 满洲杂志社成立。

2月17日 "满映"第6号文颁布社员资格，分为理事、职员、雇员、佣员，于2月20日实施。"满映"第7号文颁布"公司职制"，规定了新机构的职权范围。

3月15日 伪上海市政府警察局征得租界当局准许，对租界内的电影与广播进行检查。

4月1日 上海《电影世界》第11期刊登影片《木兰从军》在渝被焚事件特辑，记述该片在在重庆惟一和国泰两家电影院上映时被焚经过、各界人士对该片的评价、华成公司的紧要启事以及导演卜万苍的更正信等。

6月 《演员论》由延安鲁迅艺术学院出版。该书由苏联拉波泊著，天蓝译，原为苏联教科书，是斯坦尼斯拉夫斯基演技理论的整理与教课化。

6月 上海金星影片公司成立。该公司由周剑云和南洋影院商合资创办，拍摄的第一部影片为《李香君》。该公司还成立了金星戏剧电影训练班，聘请周贻白、姚苹农(姚克)、周剑云、黄佐临等为教授，学员中有谢晋、欧阳莎菲、葛香亭等。训练班至第二年12月结束。

夏天 上海的国华、新华、艺华和春明四家影片公司争拍同一题材的古装片，出现了几个"双胞案"。

9月13日 在伪中华电影公司任职的刘呐鸥在上海遭人枪杀。

9月 国民党改组政治部，撤销第三厅。11月在政治部下成立"文化工作委员会"，改任郭沫若为该会主任委员，把原属第三厅的工作人员

全部包罗进去,把三厅领导下的十个抗敌演剧队分别归各战区的政治部领导。

10月5日 在重庆的中国电影制片厂花园茶座,孙师毅、史东山、沈西苓等四十六人参加了关于"中国电影的路线问题"的座谈会,座谈会记录发表在《中国电影》创刊号上。

10月 阳翰笙的"中制"编委会主任委员职务被免除。"中制"工作陷于停顿。

11月25日 汪伪政府颁布《电影检查法》,不久又成立电影检查委员会。

12月17日 电影艺术家、戏剧导演沈西苓病逝,终年36岁。

本年 延安出版了曹葆华、天蓝译,周扬校的《马克思、恩格斯、列宁论艺术》。

本年 陈铨、林同济等组成"战国策"派,在昆明创刊《战国策》,又在《大公报》上编周刊《战国》,并打出"民族文学运动"旗号,主张文艺表现"恐怖,狂欢"。欧阳凡海、何其芳等人对他们的观点进行了批判。

本年 重庆的文艺工作者在学习毛泽东关于"中国作风与中国气派"的民族形式的指示中,展开了讨论。

本年 重庆的中国电影制片厂拍摄故事片《东亚之光》、《胜利进行曲》、《火的洗礼》、《青年中国》和《塞上风云》;重庆的中央电影摄影场拍摄故事片《长空万里》;成都的西北影业公司拍摄故事片《风雪太行山》和《老百姓万岁》(未完成);另外,重庆的"中制"和"中电"拍摄了《民族万岁》、《抗战中国》、《西藏巡礼》等新闻纪录片十种。

本年 "孤岛"共拍摄《岳飞尽忠报国》、《天涯歌女》、《孔夫子》等七十部左右的故事影片。

本年 "满映"共生产《黎明曙光》、《爱焰》、《新生》等故事影片十九部;制作《乐土新蒙古》、《光辉日本》等"启民映画"三十部。

1941年

1月15日 上海影剧界人士举行座谈会,悼念在重庆病故的电影导演沈西苓。

1月15日 由上海国联公司摄制的《西施》一片在大光明和大上海两家

首轮戏院首映。在广告宣传中,称该片"大辱历历在目,国仇耿耿于心","筹备三年,摄制三年,资本七十万,动员二千人"。

1月 "皖南事变"发生。

3月1日 "满映"演员训练所升格为养成所后,开始招收第一期学生。

3月16日 于伶奉命从上海撤往香港,和夏衍一起创办《华商报》。

5月16日 中共中央机关报《解放日报》在延安创刊,博古任社长。

5月 茅盾、韬奋、长江等九人联名发表《我们对于国是的态度和主张》,斥责当政的投降政策及其对文化事业的摧残。

6月 苏德战争爆发。

夏天 "满映"指导巡映工作的中央巡映委员会建立,甘粕正彦任理事长。

8月15日 由上海金星影业公司摄制的影片《花溅泪》,在金城大戏院首映。

10月2日 上海中国联合影业公司摄制的影片《家》(上、下),在新光和沪光两家戏院同时上映。

11月19日 上海中国联合影业公司摄制的中国第一部大型动画片《铁扇公主》在大上海和沪光两家电影院同时上映。

11月21日 满洲电影总社成立,甘粕正彦兼任理事长。

12月8日 太平洋战争爆发。香港沦陷。许多电影工作者回到内地,或转赴南洋,结束了抗战时期南中国电影的活动。

本年 由于各种原因,大后方的电影拍摄活动被中止。重庆成立了中华剧艺社(简称"中艺"),参加者大多是"中制"、"中电"的电影创作人员,演出了许多优秀话剧,轰动山城,产生了很大的社会影响。

本年 "孤岛"共拍摄《家》、《孤岛春秋》、《花溅泪》等八十七部左右的故事片,其中有相当一部分时装片。

本年 "满映"共生产《明星日记》、《龙争虎斗》、《玉堂春》等故事影片二十六部;制作《满洲建国史》、《肥沃的草原》等"启民映画"四十五部。

1942年

1月 "满映"指导全国巡映工作的纲领性文件《巡回放映委员会设置要纲》实施,并由伪满洲国务院弘报处长武藤富男担任中央巡映委员

会委员长。

2月1~8日 毛泽东分别在中央党校和延安干部会议上作了《整顿党的作风》和《反对党八股》的报告。一个全党性的整风运动在延安兴起。

3月 "满映"养成所第一期学员毕业,共计五十四人。

4月 郭沫若的历史剧《屈原》在重庆上演。

4月 在沦陷后的上海,在日本侵略军和汪伪政府的操纵下,由新华、艺华、国华、金星、合众、大成等十二家影片公司合并成立了中华联合制片股份有限公司(简称"中联"),董事长由伪国民政府宣传部长林柏生担任,副董事长为日本人川喜多长政,经理为张善琨。至此,上海电影业彻底沦入日伪手中。

5月9日 国民党伪南京政府主席汪精卫等六人参观"满映"。

5月20日 上海金星影业公司摄制的《乱世风光》在大上海大戏院首映,不久遭到禁映。

5月27日 《中联影讯》(周刊)创刊,该刊由"中联"公司宣传科编辑发行,第二年4月21日出至第40期停刊。

5月 毛泽东在延安的文艺座谈会上作《在延安文艺座谈会上的讲话》的报告。

5月 国民党中宣部制定了"国家总动员宣传提纲"。

秋天 张道藩在《文艺先锋》创刊号上发表《我们所需要的文艺政策》,提出文艺要表现"民族意识"即"忠孝仁爱,信义和平"。

10月10日 上海"中联"摄制的影片《博爱》在大光明、南京、大华、国泰、美琪五家影院同时上映。

10月26日 为纪念十月革命25周年,重庆《新华日报》开始连载苏联电影剧本《列宁在十月》(戈宝权节译)。

11月14日 《新影坛》月刊创刊,该刊由中华电影公司企划部(后改为华影出版社)编辑发行,1945年4月1日出至第3卷第6期停刊,共出十九期。

本年 很多不愿和日伪合作的电影工作者先后退出电影界,有的奔赴大后方,有的留在上海从事话剧演出。

本年 沦陷后的上海，“中联”共拍摄《博爱》等“以恋爱为中心”或所谓“大题材的中国电影”三十多部。

本年 “满映”共生产《胭脂》、《黄河》、《小放牛》等故事影片十九部；制作《满苏国境设定》、《建国十年》等“启民映画”三十五部。

1943 年

1月1日 上海影院股份有限公司成立，张善琨任董事长兼总经理。

1月上旬 日伪当局强令各电影院“一律停止放映英美敌性影片”，规定今后各电影院一律上映国产片及“友邦”影片。

3月 “满映”养成所第一期学员五人毕业分配工作。

3月 上海大戏院开幕。

4月12日 “中联”联合宣传处编辑出版《中联成立一周年纪念特刊》。

4月 国民党公布《非常时期报社通讯杂志社登记管制暂行办法》。

5月6日 “中联”摄制的影片《万世流芳》在大光明大戏院上映。

5月 日本占领军为了加强对上海电影事业的垄断，指使汪伪政府颁布了所谓“电影事业统筹办法”，把“中联”、中华电影股份有限公司及上海影院公司合并，成立了中华电影联合股份有限公司（简称“华影”），林柏生担任“华影”理事长，川喜多长政担任副董事长，冯节担任总经理，张善琨和石川俊重（日）担任副总经理。

6月1日 “满映”第三次调整机构，将娱民映画部、启民映画部和作业管理所合并成制作部，在制作部内设娱民映画处、启民映画处和时事映画处。

6月24日 《华影周刊》创刊，该刊由华影周刊社编辑发行，出至第57期后停刊。

7月23日 汪伪政府下令禁止演唱二百余首抗日救亡歌曲，其中包括一些30年代的优秀电影歌曲。

9月 苏联大型纪录片《保卫斯大林格勒》在重庆“惟一大戏院”公映，引起山城人民注意。《新华日报》发表上映消息，刊登了有关文章和评论，赞扬这是一部“以血和肉谱写的诗”。同年在重庆公映过苏联影片还有《列宁在一九一八》、《马门教授》、《虹》、《她在保卫祖国》、《大地怒吼》、《钢铁是怎样炼成的》等，《新华日报》等报刊都发表了评论

文章,予以热情赞扬。

10月10日 《上海影坛》(月刊)创刊,该刊由上海影业出版公司编辑发行,1945年8月出至第2卷第8期后停刊。

11月11日 "华影"影片《秋海棠》(上、下)在大光明、南京两家电影院上映,该片根据秦瘦鸥小说改编。

本年 国民党中央图书杂志审查委员会,训令各级有关机构,自1944年1月起,"应将辖区所出版之戏剧方面图书、杂志、报刊所刊剧人消息或论文,包括剧情说明书、演出广告等项,广为搜集。"1944年7月和9月,又先后发布修正条例,规定各种"送审须知"。

本年 重庆"中制"拍摄故事片《日本间谍》。

本年 "中联"和"华影"共拍摄《万世流芳》、《红楼梦》等故事影片接近五十部。

本年 "满映"共生产《碧血艳影》、《银翼恋歌》、《我的莺》等故事影片十二部,制作《村之学校》、《胜利之声》等"启民映画"十五部。

1944年

1月15日 《新影坛》第2卷第3期开始连载屈善照撰写的《中国电影史》。

1月 "满映"养成所第二期学员毕业。

5月12日 "华影"编辑出版《中华电影公司一周年纪念特刊》。

11月1日 "满映"再次调整机构,取消总务部,设立厚生部,恢复理事长室、经理部,新设资财部。

11月23日 "华影"和"大日本映画制作株式会社"联合摄制的故事影片《春江遗恨》在大光明大戏院上映。

11月 《新影坛》第3卷第4期(上海)发表张善琨的文章《关于〈春江遗恨〉》,指出:《春江遗恨》"是一部中日真诚合作的国际片"、"是使中日电影界飞跃进展的先声"、"是中日电影界合作共存共荣的象征"、"是中日电影史上最伟大的出品"。

12月10日 "满映"养成所第三期学员七十二人毕业。

本年 重庆"中制"拍摄故事片《气壮山河》、《血溅樱花》。

本年 "华影"成立国际合作制片委员会;拍摄《春江遗恨》等故事片三

十二部。

本年 “满映”共生产《爱与仇》、《夜袭风》等故事影片十一部。

1945 年

1 月 《上海影坛》评出“三十三年度(1944 年)最佳的影片”三部:《不求人》、《草木皆兵》和《苦儿天堂》。

1 月 日本著名导演内田吐梦来“满映”工作,坪井与出任娱民映画处长。

2 月 22 日 全国文化界人士郭沫若、茅盾、夏衍、巴金、老舍、陶行知、沈钧儒、柳亚子、徐悲鸿等三百余人在重庆《新华日报》上发表由郭沫若起草的《文化界对时局的进言》,要求结束国民党独裁统治,实行民主,团结抗日;张道藩指示 CC 系另拟一篇针锋相对的《宣言》,令各大学教授签名,发表在《中央日报》上。

3 月 30 日 重庆文化界联名发表时局进言后,郭沫若主持的文化工作委员会被解散。

4 月 23 日 中国共产党第七次代表大会在延安召开。

4 月 28 日 上海电影界为救济贫苦同人,在大华大戏院义演四幕话剧《日出》。

8 月 1 日 上海大光明、沪光两家电影院上映苏联新片《斯大林格勒大血战》。

8 月 8 日 苏联对日宣战。

8 月 14 日 日本宣布无条件投降。甘粕正彦和“满映”职员收听日本天皇的“投降诏书”,随即,甘粕正彦命令焚烧“满映”的文件档案和重要影片。

8 月 15 日 中国人民取得了抗日战争的伟大胜利。“华影”宣告结束。

8 月 20 日 早晨,甘粕正彦服毒自杀身亡。苏联红军全面占领长春。

本年 重庆“中制”拍摄故事片《苍魂歌》,纪录片《中国之抗战》。

本年 “华影”共拍摄故事片二十四部。

本年 “满映”共生产《兰花特攻队》、《大地逢春》等故事片四部;未完成的故事片也有《苏小妹》、《明星幻想曲》等四部;1944～1945 年制作《马病》、《规律与生产》等“启民映画”四部。

二 参考书目

(一)史学理论及历史叙述

[1](德)黑格尔著:《历史哲学》,王造时译,三联书店,1956年版。

[2](苏)康恩著:《哲学唯心主义与资产阶级历史思想的危机》,乔工、叶文雄译,三联书店,1961年版。

[3](苏)维诺格拉多夫著:《近代现代英国史学概论》,何清新译,三联书店,1961年版。

[4](苏)德门齐也夫等著:《近代现代美国史学概论》,黄巨兴、郝镇华等译,三联书店,1962年版。

[5](美)詹姆斯·哈威·鲁宾孙著:《新史学》,齐思和等译,商务印书馆,1964年版。

[6](英)R.G. 柯林武德著:《历史的观念》,何兆武、张文杰译,中国社会科学出版社,1986年版。

[7](英)卡尔·波普著:《历史决定论的贫困》,杜汝辑、邱仁宗译,华夏出版社,1987年版。

[8](英)杰弗里·巴勒克拉夫著:《当代史学主要趋势》,杨豫译,上海译文出版社,1987年版。

[9]刘昶著:《人心中的历史——当代西方历史理论述评》,四川人民出版社,1987年版。

[10](法)雅克·勒戈夫等主编:《法国新史学发展趋势》,郝名玮译,社会科学文献出版社,1988年版。

[11](法)保罗·利科著:《法国史学对史学理论的贡献》,王建华译,上海社会科学院出版社,1992年版。

[12](法)马克·布洛赫著:《历史学家的技艺》,张和声、程郁译,上海社会科学院出版社,1992年版。

[13]韩震著:《西方历史哲学导引》,山东人民出版社,1992年版。

[14]《毛泽东选集》(1、2、3、4),人民出版社,1952年版。

[15]复旦大学历史系日本史组编译:《日本帝国主义对外侵略史料选

编》(1931～1945),上海人民出版社,1983 年版。
[16] 张蓬舟主编:《近五十年来中国与日本》(1～3),四川人民出版社,1985、1987 年版。
[17] 罗焕章、支绍曾著:《中华民族的抗日战争》,军事科学出版社,1987 年版。
[18] 日本满史会编著:《满洲开发四十年史》,《东北沦陷十四年史》编写组译,1988 年内部交流稿。
[19] 王桧林主编:《中国现代史》(1919～1949),高等教育出版社,1989 年版。
[20] 中共中央党史资料征集委员会编:《第二次国共合作的形成》,中共党史资料出版社,1989 年版。
[21] 中共中央文献研究室编:《周恩来年谱(1898～1949)》,人民出版社、中央文献出版社,1989 年版。
[22] 费成康著:《中国租界史》,上海社会科学院出版社,1991 年版。
[23] 军事科学院军事历史研究部编著:《中国抗日战争史》,解放军出版社,1991 年版。
[24] 姜念东、伊文成等著:《伪满洲国史》,大连出版社,1991 年版。
[25] 中共中央党史研究室第一研究部编著,王秀鑫、郭德宏主编:《中华民族抗日战争史(1931～1945)》,中共党史出版社,1995 年版。
[26] 唐弢主编:《中国现代文学史》(一、二、三),人民文学出版社,1979 年版。
[27] 北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室主编:《文学运动史料选》(四),上海教育出版社,1979 年版。
[28] 陶菊隐著:《孤岛见闻》,上海人民出版社,1979 年版。
[29] 刘心皇著:《抗战时期沦陷区文学史》,台湾成文出版社,1980 年版。
[30] 蓝海著:《中国抗战文艺史》,山东文艺出版社,1984 年版。
[31] 上海社会科学院文学所编:《上海"孤岛"文学回忆录》,中国社会科学出版社,1985 年版。
[32] 上海社会科学院文学所现代室、上海图书馆特藏部文献组编:《上

海"孤岛"文学报刊编目》,上海社会科学院出版社,1986年版。
[33] 洛蚀文编:《抗战文艺论集》,上海书店,1986年印行。
[34] 李泽厚著:《中国现代思想史论》,东方出版社,1987年版。
[35] 苏文光编选:《国统区文学理论史料选》,四川教育出版社,1988年版。
[36] 胡凌芝著:《蹄下文学面面观》,长春出版社,1990年版。
[37] 陈青生著:《抗战时期的上海文学》,上海人民出版社,1995年版。
[38] 张大明等著:《中国现代文学思潮史》(上、下),北京十月文艺出版社,1995年版。

(二)电影理论及电影史述

[1] 程季华、李少白、邢祖文编著:《中国电影发展史》(一、二),中国电影出版社,1981年第2版。
[2] (日)岩崎昶著:《日本电影史》,钟理译,中国电影出版社,1981年第2版。
[3] (法)乔治·萨杜尔著:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社,1982年版。
[4] 范国华等编辑:《抗战电影回顾(重庆)》,重庆市文化局等1985年内部印行。
[5] 周晓明著:《中国现代电影文学史》(上、下),高等教育出版社,1987年版。
[6] 关明国主编:《纪念延安电影团成立五十周年》,中央新闻纪录电影制片厂,1988年出版。
[7] (日)山口淑子、藤原作弥著:《李香兰——我的前半生》,解放军出版社,1989年版。
[8] 张骏祥主编:《中国抗战时期大后方文学书系·电影》,重庆出版社,1989年版。
[9] 张骏祥序:《中国新文学大系(1937~1949)·电影卷(一、二)》,上海文艺出版社,1990年版。
[10] 胡昶、古泉著:《满映——国策电影面面观》,中华书局,1990年

版。
[11] 重庆市文化局电影处编:《抗日战争时期的重庆电影(1937～1945)》,重庆出版社,1991 年版。
[12] 李少白著:《电影历史及理论》,文化艺术出版社,1991 年版。
[13] (美)刘易斯·雅各布斯著:《美国电影的兴起》,刘宗锟等译,中国电影出版社,1991 年版。
[14] (美)尼克·布朗著:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社,1994 年版。
[15] (法)亨·阿杰尔著:《电影美学概述》,徐崇业译,中国电影出版社,1994 年第 2 版。
[16] 中国电影艺术研究中心、中国电影资料馆编:《中国电影图志》,珠海出版社,1995 年版。
[17] 黄志伟主编:《老上海电影》,文汇出版社,1998 年版。
[18] 陆弘石、舒晓鸣著:《中国电影史》,文化艺术出版社,1998 年版。
[19] 第七届中国金鸡百花电影节执委会学术研讨部编:《重庆与中国抗战电影学术论文集》,重庆出版社,1998 年版。

310

后　记

1994年秋天，我从西安西北大学来到北京中国艺术研究院，师从中国著名的电影史家李少白先生，攻读电影学博士学位。实际上，这是中国大陆第一次招收电影学博士研究生，我有幸成为两位幸运儿中的一员，当时的心情是颇为骄傲的。

然后就是艰苦的读书、看片和写作生涯。

先生有一个很大的国家重点课题：《中国电影艺术史》。我来到先生手下时，该课题正在经受严重的考验：由于商品经济大潮的冲击，课题组成员已经走马灯似的换了好几茬，这严重影响了课题完成的进度和质量。在先生看来，这是不可挽回的损失，也是无可奈何的事实。恰好，我们的到来似乎可以改变这一切。于是，先生给我分配了任务：写作《中国电影艺术史》的抗日战争时期部分，其成果，既作为课题的一卷出版，又作为学位的论文参加答辩。

在先生的悉心指导下，我翻阅了能够觅见的、几乎所有的、抗战时期的电影书籍和报纸刊物；同时，也观摩了能够觅见的、残缺而珍贵的、抗战时期的电影作品。在发黄的纸张和不甚清晰的黑白影像中，我始终在寻找一种路径，让我的叙述更加符合电影的本性、历史的真实和中国电影史的整体构架。

其实，在写作过程中，我已经越来越认识到，事情远非想

象中的那么简单。尽管历史本身就是复杂的，但抗日战争时期的中国历史尤其复杂；而抗日战争时期的中国电影史，更是复杂得有如一团乱麻。更让人伤心的是：能够保存到今天的抗战时期的电影书籍和报纸刊物，还零散得缺乏基本的整理。中国电影资料馆的影片资料和其他散佚的影片资料中，通过艰苦的努力，我个人能够看得到的，除了重庆“中制”的故事片《保卫我们的土地》、《八百壮士》、《东亚之光》和《塞上风云》，香港大地影业公司的故事片《孤岛天堂》，新生影片公司的故事片《前程万里》，上海“孤岛”新华影业公司的故事片《日出》、《木兰从军》，国华影业公司的故事片《西厢记》，民华影业公司的故事片《世界儿女》、《孔夫子》、戏曲片《古中国之歌》，国联影片公司的《家》，“满映”的“文化映画”片《东亚之光》，上海沦陷后“中联”和“华影”的故事片《春》和《红楼梦》等以外，抗战时期的中国电影作品，几乎有百分之九十无缘目睹。作为弥补，通过阅读比较完整的电影剧本，对另外一些在抗战时期中国电影发展过程中显得比较重要的影片，例如重庆的《火》（未投拍）、《伤兵曲》（未投拍）、《还我晴空》（未投拍），“中制”的《日本间谍》、《还我故乡》，香港启明影业公司的《游击进行曲》，“孤岛”的《费贞娥刺虎》、《秦良玉》、《天涯歌女》、《乱世风光》、《一夜销魂》等作品，也有了一些感性的认识，其他大量的影片，只有依靠当时发表的“本事”来揣摩了—— 我知道，对于一个从事电影历史研究的人来说，这种缺憾意味着什么。

但是，我不能放弃。我硬着头皮往这块贫瘠的土壤里钻，有的时候难免垂头丧气，但也有探得珍奇的欣慰片刻。我逐渐认识到：重新书写抗战时期中国电影的历史，对我的意志力和自信心始终都是一个莫大的考验。

1996年11月，著名电影史家程季华、李少白和邢祖文，中国电影资料馆馆长陈景亮，电影理论界新锐贾磊磊，共同组

成了答辩委员会,对我的论文进行了答辩考察和认真评议。专家的指点和鼓励,让我坚定了研究抗战时期中国电影的信念:正因为艰难,才显得更有价值;正因为被忽视,才显得更加重要。

获得文凭并没有使我变得轻松。相反,一种莫名的紧张而又空虚的感觉缠绕着我,使我不能自拔。后来我才明白,这是一种对自己的不满情绪在压迫着我,我必须克服这种不满。

在中国艺术研究院,我申请了一个独立的科研课题:《中国电影批评史》。我希望通过这个课题,建构我心中的电影史;而潜意识里,是为了摆脱抗战时期中国电影的困难的影子。但是,正像现在所处的景况:我没有也无法真正放弃那一段"非常时期"的电影历史。

三年内的两次重要学术研讨会更加使我感到责任重大。

第一次是在1995年的北京。为庆祝世界电影诞生一百周年暨中国电影诞生九十周年,举行了"中国四十年代抗战电影和进步电影研讨会"。在这次研讨会上,一些研究抗战时期中国电影的专家、史东山的家属及何非光本人都发表了谈话。作为抗战电影的研究者和间接或直接的重要见证人,他们对通行电影史中相应的评述,缺乏必要的认同。

第二次是在1998年的重庆。在第七届中国金鸡百花电影节的学术研讨会上,"重庆与中国抗战电影"又成为研讨的重要内容。这一次,重庆认识到了抗战电影对于一个城市文化建设的重要性;同时,何非光已经阖然长逝,袁丛美也因为健康原因不能成行;从台湾走来了《保家乡》、《好丈夫》、《东亚之光》等抗战影片的重要演员王玨;台湾电影文化公司董事长、著名导演李行及台湾国家电影资料馆的薛惠玲为着搜集整理抗战电影的目的也飞来山城——抗战时期中国电影尤其抗战电影仍然牵动着这么多人的心,这是我始料未及的。

对治学拥有如此明确的使命意识，还得归因于这个契机。我知道，在目前状况下，偌大一个中国，研究中国电影史的学子，实在是寥若晨星；而对抗战时期中国电影历史有兴趣、有耐心钻研下去的人，更是踏破铁鞋无觅处。如果我们这一代电影史学者不在寂寞中坚守岗位，我们将会愧对中国电影、愧对我们的后人。

通过不断的学习、研究和交流，对抗战时期的中国电影，一种需要言说的内在冲动，终于开始像钟表的指针一样撞击着我。使我不得不认真思考导师李少白先生曾经对我说过的话，他希望我能把我的博士论文修改整理一下，在《中国电影艺术史》整体结稿之前，找一个出版社出版。就我的理解，导师的意思是：尽管由于各种原因，对抗战时期中国电影的研究，在目前状况下，还不可能达到相对满意的地步，但我们的工作，对研究的深入，至少可以起到抛砖引玉的作用。

因此，现在我意识到：作为断代电影史的抗战时期中国电影史的出版，是我们这一代人告慰中国电影、告慰我们自己和告慰我们下一代的诚挚奉呈。

1998 年 11 月

北京丰台看丹桥

另：

1999 年 10 月下旬，有幸受到台湾著名导演李行先生之邀，参加第四届上海国际电影节暨“两岸电影五十年：李行 — 谢晋影展研讨会”。李行先生再一次对我的课题表示一如既往的理解和支持，对李行先生的选择，我十分敬佩和感动。我知道，我能够不断回报李行先生的，只有我在中国电影史研究方面不断创

新和拓展的学术成果。

感谢台湾著名影评家黄仁先生,他对中国电影史料的了然于心,使我觉得他本人就是一座电影图书馆。他为我复印的由港台和海外研究者撰写的有关抗战时期上海电影研究论文,使我受益匪浅,这些论文中的部分材料和观点,已经被本书所吸纳;他就我的论文提出的宝贵意见,也已经影响了我的部分表述。

感谢北京市社会科学理论著作出版基金办公室和首都师范大学出版社,是他们的帮助,使我五六年来的研究工作得以与广大读者见面。

1999 年 11 月

首都师范大学,北京